



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

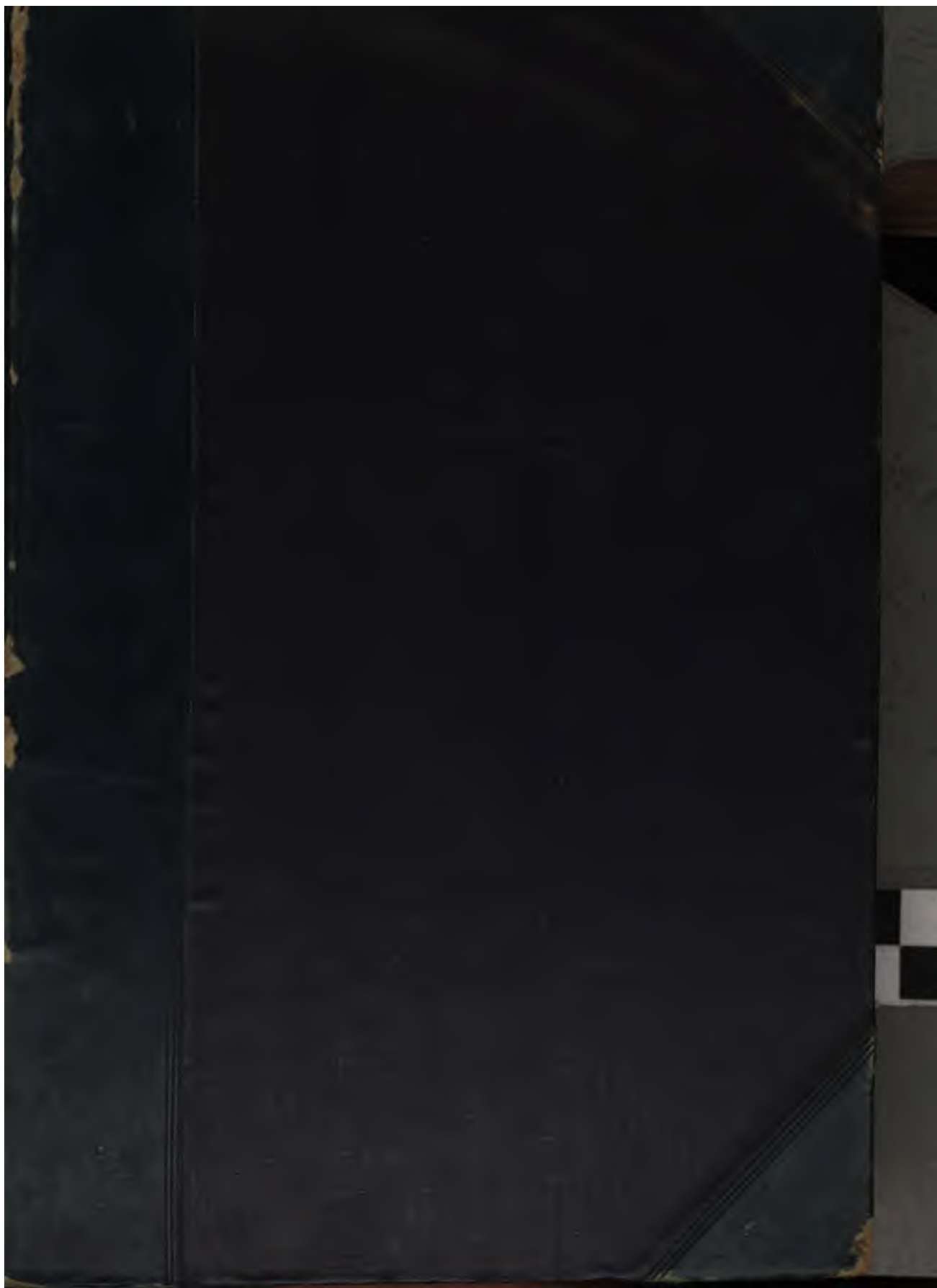
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>





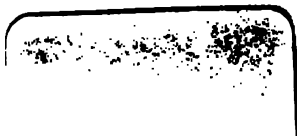
600061585T



h



600061585T





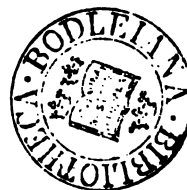
5

OS MUSICOS PORTUGUEZES

OS

MUSICOS PORTUGUEZES

BIOGRAPHIA - BIBLIOGRAPHIA



POR

JOAQUIM DE VASCONCELLOS

Licht! Licht! Licht!
GOETHE.

VOLUME I

PORTO
IMPRESA PORTUGUEZA
1870

250. c. 114



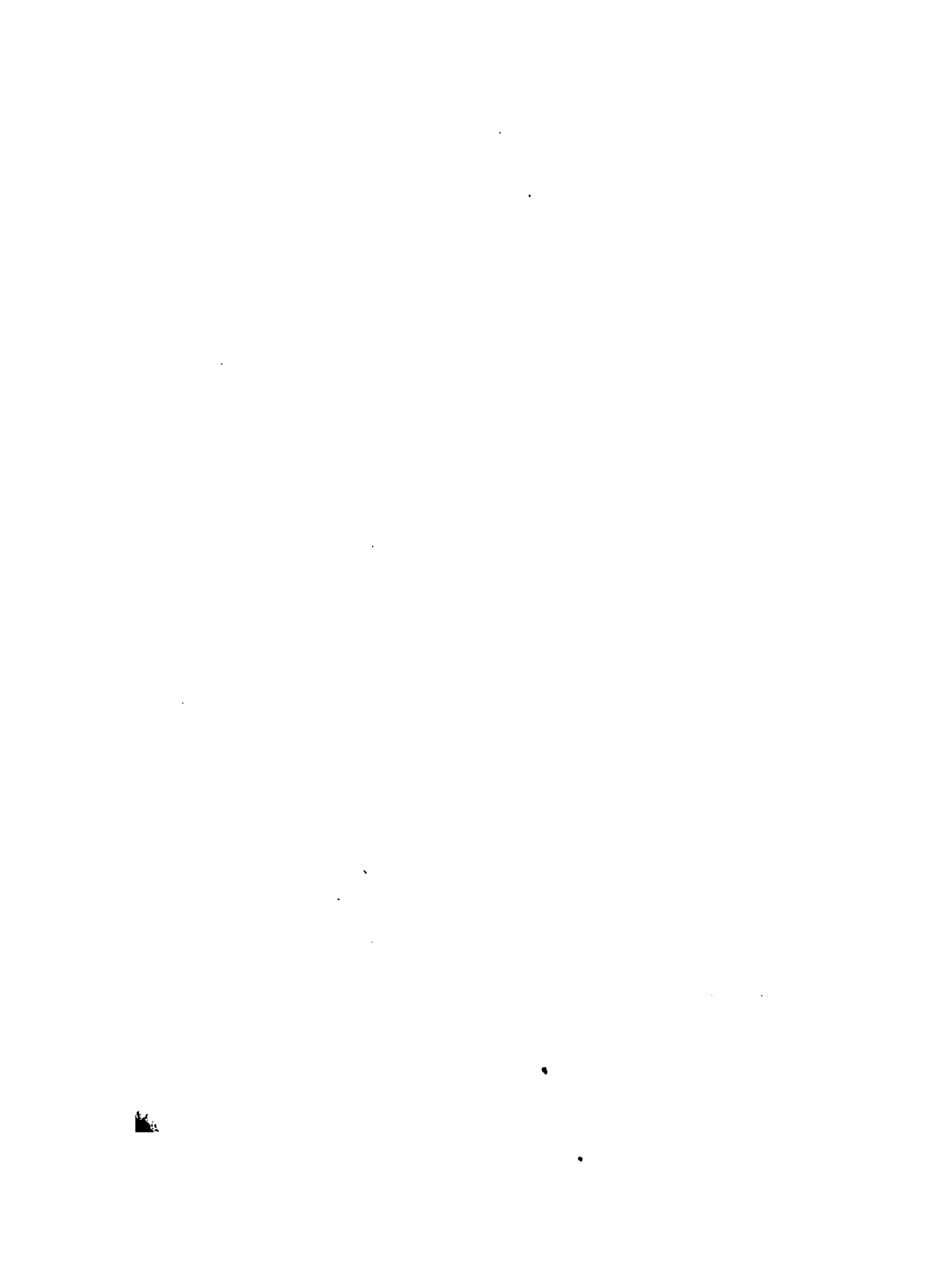
**Nul commencement n'est grand ni beau
disent'ils, mais n'y-a t'il pas un
immense mérite à commencer?**

**Féris, *Biographie Universelle des Musiciens.*
Vol. II, pag. 140.**



A

NORONHA



IDEIAS PRELIMINARES

Je plains quiconque, en lisant ce livre n'y reconnaitrait pas l'accent d'une voix sincère et les palpitations d'un cœur affamé de justice.

L. BLANC, *Histoire de la Révolution française.*

I

Cada época, cada civilização tem uma forma d'Arte que a caracteriza, e esta verdade é de fácil intuição. A escultura, a architectura, a pintura e a musica representam quatro civilizações diferentes que se succederam: Civilização grega, Edade media, Renascença, tempos modernos: seculo XVIII e XIX. Cada uma d'estas Artes pertence a uma das épocas mencionadas com exclusão das outras.

A Grecia, legou-nos o *Laocoonte*, (a) a *Venus de Milo*, o *Apollo de Belvédère*.

Do seio da Edade media, surgiu a architectura com as suas manifestações mais esplendidas nas Cathedraes de Colonia, Milão, Sena, York.....

A Renascença, produziu Rafael d'Urbino, Buonarrotti, Vinci, Corregio, Ticiano e Dürer.

Emfim, os tempos modernos apresentam-nos como representantes da ultima Arte: Hændel, no *Oratorio*, Mozart, na *Opera*, Haydn, Beethoven e Berlioz na *Symphonia*, e Bach, em cujo talento extraordinario se desenham muito antes, todos os generos de musica desenvolvidos depois admiravelmente pelos seus successores.

Cada povo teve pois, segundo a época da sua existencia e da sua duração, uma parte mais ou menos importante em cada uma das Artes que acabamos de mencionar. Portugal tambem não ficou atraz das outras nações cultas que se distinguiram n'este sentido, e posto que não possamos apontar na nossa Historia artistica um Thorwaldsen, um Raphael ou um Mozart, tivemos entretanto artistas de grande merito, e se não fosse a nossa incuria e perguica habituaes, quando se trata de cousas portuguezas, já ha muito o povo saberia soletrar os seus nomes.

Aqui devemos confessar, e com bastante pezar nosso, uma verdade para nós bem pouco lisongeira; não temos uma Historia das Bellas-Artes em Portugal. Este facto não se commenta—é uma vergonha! Escondâmos o rosto que deve córar de pejo diante da Europa que olha admirada para nós; cubrâmos depressa essas lacunas vergonhosas em quanto a critica não vem, fria e imparcial, com um traço de penna riscar-nos da lista das nações civilisadas.

A falta existe; será por não termos nomes illustres?
Não, mil vezes não!

Sejamos menos sollicitos em applaudir e exaltar o que é estrangeiro, e façamos a devida justiça ao que é portuguez, ao que é nosso. Tivemos grandes architectos, excellentes pintores e

musicos notaveis; mas o vulgo ignora os seus nomes, a sua historia, porque não ha livros que falem d'elles, e procura em vão um nome, uma data, com que possa refutar as accusações atrevidas de alguns estrangeiros, ainda mais ignorantes do que elles, que nos classificam de povo *semi-barbaro*.

Dirão, que se deram muitas circumstancias infelizes que impediram o apparecimento de uma obra d'esta natureza; embora, não eram ellas de tal ordem, que a sua realisação fosse impossivel; a prova, é o livro que empreendemos e levamos ao fim, sobre uma Arte, que entre todas as suas irmãs, foi a que mais soffreu e que passou pelas phases mais funestas.

Trabalhem!

Entretanto aquelle que desejasse ter uma ideia da parte que tomamos nas Bellas-Artes, poderia sempre encontrar algumas noticias relativas a este assumpto; são poucas sim, e imperfeitas, mas não temos outras nacionaes de que possámos lançar mão.

Taborda (b) Volckmar Machado (c) o Conego Villela da Silva, (d) o cardeal Saraiva e sobretudo, Barbosa Machado, foram os unicos que nos deixaram algumas noticias mais importantes que podiam servir áquelle que intentasse construir a Historia das Bellas-Artes n'este paiz.

Ainda assim estes escriptos, com excepção de dois, (*Lista de artistas portuguezes e Bibliotheca Lusitana*) tratam só da Esculptura, da Architectura e da Pintura, deixando no silencio mais injusto, a *Musica!* Por mais que pensámos, não podémos adivinhar a razão que levaria homens, aliás de saber e de pensar elevado, a praticar semelhante omissão. Seria por julgarem esta Arte menos digna do que suas irmãs?

La musique est une science et à la fois un art.

A verdade d'este axioma, enunciado por Fétis, o primeiro critico, o primeiro historiador, o primeiro mestre em materia musical, que existe, está assaz provada, para que se possam admittir duvidas a este respeito. Qual é pois a razão, porque tem a Musica sido tratada como irmã bastarda das outras Artes, quando ao mesmo tempo (contradicção notavel) a dizem filha do céo?

Mais partout à peu près, la musique, deshéritée des prerogatives de sa noble origine n'est qu'une enfant trouvée qu'on semble vouloir contraindre à devenir une fille perdue.

BERLIOZ. Les Soirées de l'Orchestre.

Qual a razão, porque se protegem ainda hoje as outras Artes, subsidiando os seus discipulos para irem estudar nas grandes capitães da Europa, animando-os com distincções, e se deixam no maior abandono os artistas-musicos?

Que preferencias escandalosas são essas em um paiz, que se diz ser *civilisado, liberal, e justo?*.....

Acabem pois com ellas, e só assim terão respondido a estas perguntas, e evitarão que ellas se repitam.

Feitas estas observações, é facil de explicar a decadencia a que chegamos em uma Arte em que fômos grandes, em que tivemos nomes que a Europa venerou, respeitou e *respeita ainda*, quando já no proprio paiz d'elles se esqueceram e ninguem trata de decifrar na lapide tumular o nome gasto e apagado d'esses varões illustres.

Accusamos a injustiça dos homens!

Accusamos a avareza dos reis!

Accusamos a fatalidade!

Accusamos a injustiça dos homens, porque olvidaram os vultos gigantes de seus antepassados, para exaltarem a grandeza liliputiana de nomes estrangeiros.

Accusamos a avareza dos reis, porque se cobrem de purpura e de veludo, quando o Artista, mal vestido e mal agasalhado implora a caridade dos extranhos; porque esbanjam o dinheiro do povo, ainda humido de sangue e de suor, em banquetes e caçadas, em festas aonde se arrasta a virtude até ao lodo, quando o artista não tem o pão quotidiano e morre nos braços da miséria!!

Accusamos enfim a fatalidade, porque ella nos roubou as obras dos nossos grandes artistas, sepultando-as debaixo das ruínas dos terremotos e debaixo das brazas dos incendios. . . .

Ainda depois de termos considerado todas estas causas, que poderiam dificultar o apparecimento de uma Historia das Bellas-Artes, mas não impossibilital-o; repetimos—esta falta, é para nós motivo para uma *grande tristeza* e para uma *grande vergonha*.

Estimaremos do coração que ella desapareça, que venha uma intelligencia clara e robusta, preencher a lacuna; mas lembramos ao futuro author, que não entre desprevenido n'essa tarefa ardua e ingrata aonde são mais os espinhos, do que as rosas.

Dirão talvez que sômos pessimistas—embora; digamol-o com franqueza, parece-nos o nascimento d'essa obra quasi impossivel n'esta época. A primeira condição de um livro que historia uma Arte ou uma Sciencia, é a critica; e temos nós criticos?

De nome, sim, de facto—não.

A sciencia da critica está tão atrazada em Portugal, que devemos renunciar por enquanto a semelhante livro. Obras rela-

tivas ás Artes e ás Sciencias não se encontram; pelo outro lado, chovem os poemas ensôssos, os romances em estylo *cotinesco*, os dramas de grande espectaculo, e sobretudo os almanacks e folhetos patrioticos; estes ultimos apparecem em tal quantidade e multiplicam-se com tal rapidez, que os seus authores já acham difficuldade em os baptisar convenientemente.

Hesitámos se deviamos fazer menção d'esses homens desinteressados, ostentando a bandeira do patriotismo, que traz no reverso a devisa: *Egoismo*; porém a nossa indignação venceu para fustigar aqui com algumas palavras, essas criaturas indignas, que até com o patriotismo d'um povo generoso especulam!

Quando por acaso apparece um livro soffrivel, acorda a senzala dos pseudo-criticos (e) do seu lethargo habitual e faz desabar sobre a cabeça do pobre áuthor uma tal saraivada de elogios, que elle convicto da *sublimidade do seu genio e talento sem igual*, deita-se a dormir sobre os louros adquiridos *à si bon marché*; o resultado d'esta erupção panegyrica, é facil de prevêr: o author medita bem, pensa profundamente e escreve entre a ceia e o almoço uma *obra prima*, que é então a estolidez distillada em quinta essencia!

Novo chuveiro, nova trovoada e assim por diante.

Ora n'estas circumstancias, é impossivel a apparição de um livro notavel sobre qualquer ramo dos conhecimentos humanos, e particularmente sobre Bellas-Artes; porque, se algumas obras ha, que exijam uma critica illustrada e conscienciosa, são certamente as d'esta natureza, pelas circumstancias especiaes em que deveriam ser creadas.

II

Vimos, como é que os nossos compatriotas trataram a Arte e os artistas, seus filhos; agora examinaremos o que fizeram os estrangeiros.

Estes muito, os primeiros nada.

Ninguem quererá de certo estabelecer um paralelo entre os livros de Taborda (f) Volckmar-Machado, (g) Xavier Lobo, (h) Villela da Silva (i) e os de Raczynski, (j) Robinson, (k) Murphy, (l) Lucas, (m) Balbi, (n) Forkel (o) Gerber, (p) e Fétis; (q) — seria um absurdo; renovava-se o episodio da rã da fabula.

Os extranhos até aqui nos levam a palma. É triste vêr estrangeiros mais abalisados nas cousas de Portugal, do que os proprios nacionaes; (r) em verdade, custa a confessar esta culpa a quem ainda tem em si um sentimento de honra e de dignidade; mas é forçoso fazer a dura confissão, não em segredo, perante o fôro limitado da nossa consciencia, mas em voz alta, diante do mundo civilisado; façamol-a, que é já meio caminho andado para o arrependimento sincero.

O desleixo em que tem vegetado entre nós as Bellas-Artes, desamparadas de auxilio de protectores e de vocação de protegidos, tirando alguma rara intelligencia d'aquellas que medem em um relancear d'olhos o futuro e ousam e podem dar robusto impulso ao presente: este desapêgo por tudo o que é nosso, lavrou tanto, que nos fez *hospedes da terra natal*. (s)

Citamos estas palavras que são de um portuguez, para lição nossa, e com o desejo intimo de as vêrmos mais tarde desmentidas por provas eloquentes.

Alonguemos os olhos pelo livro da Historia, evoquemos o passado, e verêmos surgir do pó do tumulo, as sombras veneran-


das de muito filho illustre d'esta terra, que vos contarão cousas taes—que hão-de parecer antes contos de fadas, do que verdades da historia.

III

Não é esta a occasião de fallar da historia das Bellas-Artes em Portugal e dos seus representantes, e a indole d'este livro tambem não nol-o permite; passaremos pois em silencio as tres primeiras, para fallarmos mais detidamente da ultima, e até hoje a mais descurada, a *Musica*.

A sua historia tem sido considerada debaixo de diferentes pontos de vista, conforme os authores que d'ella se tem occupado; d'ahi nasceram os diferentes systemas que vemos nas obras que tratam d'este assumpto; (t) mas, offerecendo nós este livro a algumas poucas intelligencias claras que ha n'este paiz e a alguns corações sinceros, porque só *esses* comprehenderão o pensamento do seu author, e não podendo nós exigir d'essas intelligencias um esforço superior aos seus conhecimentos—adoptamos n'esta exposição, o methodo mais simples e incontestavelmente o melhor, porque á simplicidade reúne a maior clareza.

Consideremos o primeiro ponto de vista; consideremos a *Musica*, em geral. Vemol-a passando por modificações infinitas, ora favoraveis, ora adversas, transformando-se segundo os tempos, segundo os talentos mais ou menos felizes que a cultivaram, e seguindo durante esta carreira aventureira, certas leis invariaveis=leis do progresso=, que em si mesmo encerram o principio de suas determinações.



Não iremos muito longe para dar a razão philosophica d'essas modificações, ou antes transformações; é bem simples a explicação, que á primeira vista parece difficil. O espirito humano, que tende ao aperfeiçoamento, foi caminhando de hypothese em hypothese, de raciocinio em raciocinio, até chegar a uma d'essas leis de que acima fallamos; a intelligencia trabalhou, mas a curiosidade e muitas vezes o *acaso*, não fizeram pouco para chegar a esses resultados. Os passos foram, ao principio, incertos e vagarosos. A Arte depois de nascida, fazia os primeiros ensaios, guiada pela intelligencia humana, assim como o infante, levado carinhosamente pelo braço materno e animado pelos raios de amôr que lhe aquecem o coração timido e receioso, e o convidam a estreiar-se no caminho da vida.

A incerteza e a hesitação primitivas, foram desaparecendo; á medida que os annos decorreram, ganharam os passos em firmeza; a Arte andou mais rapidamente conforme o impulso sentimental dos talentos que as épocas produziram e que lhes transmittiu o vigor e a vida que os influenciava.

Estava feita a Historia da musica.

A criança cresceu, ganhou forças—tornou-se homem.

Estas *metamorphoses* da Arte, inspiram tanto mais admiração, quanto são excepçoes as condições debaixo das quaes ellas se realisam. Examinemos alguns factos.

Tomamos tres grandes periodos da historia do mundo moderno, os mais vitaes e organicos para a constituição politica da Europa. Parallelamente vemos as manifestações das fórmas d'arte, reflectindo de um modo fatal as revoluções do meio social. Com as invasões germanicas, nasce a ideia do *canto*, que hade tornar faladas as linguas modernas; (*Vico*) com o passado, o can-

to exprime a confraternidade dos povos latinos; com a reforma, o canto é a secularisação da intelligencia, e da existencia bur-
gueza.

384

—

375

Santo Ambrosio, bispo de Milão dá Principio da invasão dos povos.
princípio ao canto, com o nome de
Ambrosiano.

593

—

600

Gregorio Magno, reforma o canto Consolida-se o papado!!!!
ambrosiano, que com a junção do
Antiphonario centoniano, toma o
nome de *canto gregoriano*.

1580

—

1581

Cacini e Peri (t) dão o primeiro pas- Consolidação da *Reforma* de Lutero;
so para a musica dramatica ; nas- os Paizes-Baixos sacerdem heroica-
ce a *Opera*. mente o jugo de Felipe II. (u)

O canto renasce com uma sociedade nova, no meio da agonia de uma sociedade velha, decrepita, gasta, enferma, vivendo uma vida artificial, cheia de vicios e pobrissima de virtudes. A prece cantada, ouve-se pela primeira vez no meio dos gemidos das victimas, do fragor e estrepito dos combates, no meio da morte e da vida, quando do Leste e do Norte da Europa se precipitam as ondas das massas populares, rolando por cima dos carvalhos sagrados de Thôr e de Jupiter Capitolino, para caírem, como um mar que chega á borda de um precipicio, cataracta immensa, so-

bre o imperio romano, esmagando cidades, reinos e povos no seu curso tempestuoso.

A reforma do canto, inaugurada pelo Bispo de Milão, effectua-se e consolida-se conjunctamente com o *poder temporal do papa*, uma das instituições mais criminosas, mais hypocritas, mais odiosas, que conta a historia! É a ella que cabe o peso da maior parte dos crimes commettidos pela humanidade; por isso se arrasta hoje, velha moribunda, encostada a um baculo de vidro, que se chama o sceptro de um rei.

.

Saltemos a 1580. A atmosphaera moral dos povos christãos, profundamente abalada pelos criminosos excessos dos ministros do altar (!!!) durante uma vida *indigna* de oito seculos, desde Gregorio I até Leão X, condensa-se em turbilhões de nuvens ameaçadoras e o rugido do trovão que se sente ao longe, quando Wycliffe apparece, augmenta em 1419 com o crime de Constança, desenvolve-se, ganha forças — e solta depois o raio, que em carreira desenfreada vinga Huss, (v) esmaga a Inquisição, e vibra no corpo do papismo o golpe mortal, que vertendo sangue até hoje, nos apparece com o aspecto de chaga gangrenosa, que só prognostica a morte. *Sicut cadaver*.

Luthero tinha apparecido. Em 1517, fixava as suas Theses admiraveis na egreja de Wittemberg, contra o trafico infame das indulgencias. (w)

A atmosphaera até ali pestilencial, era já sã e consoladora. A *Reforma*, sustentada por Zwingli, (1519) auxiliada pela nobreza de character de Melanchton; em 1541 e 1563 em perigosa existencia pelo radicalismo de Calvino e de alguns doutrinarios exaggerados, resolve-se em 1580 n'uma solução esplendida com o *Concordienbuch* (x) da egreja lutherana.

N'esse anno memoravel, nasceu a *Opera*. Peri, Caccini e Monteverde, marcam as tres phrases do principio; Mozart, Rossini e Meyerbeer caracterisam as do fim (1789).

IV

Se é do maior interesse para os musicos, a Historia da sua Arte, não o deve ser menos para quem quizer dizer com ufania: desenvolvi-me e cresci com as ideias salutaes de uma educação verdadeiramente liberal. Uma Arte, não é patrimonio exclusivo de uma classe, ou de uma nação; ella abre os braços a toda a alma que sabe sentir, a toda a intelligencia que sabe pensar. Só os vendilhões, são expulsos do templo.

La musique se fait belle et charmante pour ceuz qui l'aiment et la respectent; elle n'a que dédain et mépris pour ceuz qui la vendent.

BERLIOZ. Soirées de l'Orchestre.

A influencia poderosissima que todas as Bellas-Artes e particularmente a *Musica*, exerceram sobre os destinos da humanidade, desde que ella nasceu até hoje—só um louco, falta de toda a intelligencia, a quererá negar; infelizmente esses loucos não são poucos, porque a ignorancia é muita. Limitando-nos a Portugal vêmos essa triste cohorte, infelizmente bem numerosa, graças ainda á influencia do despotismo politico e á do seu condigno irmão, o despotismo religioso; o primeiro, acabou ha apenas 40 annos; o segundo, apesar de perseguido e odeado pelos poucos homens verdadeiramente liberaes que ha n'esta terra, ainda experimenta em

segredo as suas forças e origina as desordens deploraveis que estamos presencendo. (y)

Quem quizer, que examine as suas forças; calcule aquillo que sabe e aquillo que ignora; depois siga, se tiver vontade e brio, o caminho para o qual este livro serve de indicador.

V

Fomos seguindo a Arte do primeiro ponto de vista em que nos tinhamos collocado, desenhámos imperfeitamente o quadro que tinhamos diante dos olhos; resta-nos considerar a outra phase da Arte—a *Biographia dos seus representantes*. Esta parte, não é certamente a menos esplendida, antes pelo contrario, sem a segunda não havia a primeira, sem a *Biographia*, não havia a *Historia*.

As theorias que formam a *Historia* de uma Arte, são elementos *passivos*, que não fazem, senão surgir á voz de um genio que os invoca; esse genio, é que tem de ser considerado; é o elemento que manda, e que toma sobre si toda a responsabilidade do mandato; é o elemento que combate, é o elemento que soffre, é o elemento que trabalha, é o elemento que se sacrifica.

Quem combate, tem direito ao nosso respeito.

Quem soffre, tem direito á nossa *sympathia*.

Quem trabalha, tem direito ao nosso reconhecimento.

Quem se sacrifica, tem direito á nossa gratidão eterna.

São estes os mandamentos, que todo o homem probo e justo deve ter na memoria, para honrar os martyres que nos proporcionaram o presente e para respeitar os apóstolos que hão-de facilitar o porvir aos nossos irmãos do seculo vindouro.

O segundo ponto de vista, considera a Arte, não já em si mesma, de um modo vago e abstracto, apontando-nos as theorias das differentes transformações pelas quaes ella passou, mas sim nas suas *manifestações individuaes*, indicando-nos a parte que representaram os differentes individuos que d'ella se occuparam.

É d'esta segunda phase da Arte, que nos vamos occupar no decurso d'este livro.

Qual é o poema, qual é o romance, qual é o drama, que poderá reunir um conjuncto de episodios mais variados, mais interessantes e mais patheticos, do que a Biographia dos musicos celebres e dos grandes artistas? Se a Arte é um encanto perpetuo do espirito e do coração, e se a musica, como as plantas generosas, se nutre da seiva mais delicada e mergulha as suas raizes nas fontes mais profundas da vida, devemos considerar os authores das grandes concepções do genio e os seus interpretes gloriosos, como uns *semi-deuses*, que encerram em seu peito todas as paixões da terra e do céo.

Parámos sempre, desde que soubemos sentir, dominados por um respeito profundo, e por uma admiração sincera, diante d'esses vultos admiraveis da Historia das Artes, que impellidos por um poder sobrehumano e guiados pelo seu genio, descerraram maravilhas, prodigalizando-as ás gerações, que desconhecendo o valor inestimavel da offerta, as acolhiam a maior parte das vezes com um indifferentismo insultante. Não haverá decerto alma nobre e coração elevado, que, depois da leitura da Biographia dos Musicos, não sinta uma sympathia irresistivel por esses heroes da Arte, que, no meio das vicissitudes dos seculos, as mais das vezes rodeados da miseria mais profunda, attribulados pela fome e pela sêde, combateram com admiravel valor a ignorancia e o gosto depravado das turbas, que lhes pagavam as

suas sublimes produções com a mais vil ingratição. Quem haverá que não admire esses homens, (se homens são!) e se não prostre de joelhos diante de tanta grandeza d'alma, e de tão sublime generosidade?!

Que fizemos nós pelos nossos artistas?

Com que pagámos os legados preciosos que nos deixaram?

Aonde ha um livro que cite os seus nomes, aonde, dizei? . . .

VI

Quando no redemoinho das revoluções sociaes, baqueiam os thronos e desaparecem as nações, sobrenadam n'esse mar de ruinas e de cadaveres alguns nomes gloriosos que legam ás gerações vindouras a lembrança dos povos que acabaram. São elles os marcos que indicam aos seculos futuros a existencia de um povo, que foi poderoso e grande, mas que guiado pela traição e pela deshonra, se desfez em pó.

Respeitemos pois esses nomes, levantemos a esses martyres da Arte um monumento digno das suas grandes almas. O tributo é tardio, mas mais vale tarde, do que nunca!

VII

O que em seguida transcrevemos ácerca da historia d'este livro, foi accrescentado ultimamente ao prologo; a ideia primitiva era deixar tudo em silencio; nem a teriamos alterado, senão ceddessemos aos pedidos de alguns amigos que achavam necessaria

a explicação do systema pelo qual reconstruimos um passado esquecido, e a indicação das fontes, por ordem chronologica, aonde fômos beber aquillo que sabemos.

A menção dos nomes que nos auxiliaram n'este difficilissimo trabalho, deviamol-a á justiça e á verdade em primeiro logar, e depois á gratidão e á amisade.

Eis a historia:

Ha mais de um anno que haviamos chegado a Portugal, e transportados para um novo meio politico, intellectual e artistico, era natural que encarassemos a nossa posição debaixo d'estes tres aspectos; a politica nunca foi nossa favorita; encontramol-a quasi sempre impudica; a sociedade de Portugal causava-nos extranheza; só a Arte, é que primeiro nos feriu sensivelmente.

Ouviamos fallar vagamente em artistas portuguezes; no Palacio de Crystal no Porto, tinhamos lido em 1865, anno da nossa chegada, o nome de MARCOS PORTUGAL; em Coimbra, fallavam-nos os mosteiros e as cathedraes em architectos de historias legendarias; admiravamos o pulpito maravilhoso de Santa Cruz, esse sonho de artista inspirado; contemplavamos em silencio os paineis da sacristia, e soava-nos ao ouvido o nome de Gran-Vasco... Gran-Vasco, nome, que vinha com o seu brilho dissipar por algum tempo a nossa tristeza, no meio de tanto esquecimento.

As Artes foram as nossas companheiras mais fieis e a quem nos affeioámos mais cedo.

Vinhamos da Allemanha; voltavamos anciosos á patria, depois de 6 annos de longa ausencia, mas de lá traziamos ainda a saude, esse *delicioso pungir de acerbo espinho!*

Lembravamo-nos de Beethoven e de Mozart; pensavamos em Goethe e em Schiller; atravessamos a França, e no meio das



recordações esplendidas do Louvre, de Versailles, de Dresden. . . . apparecia-nos duplamente nua, a nossa pobreza.

Repugnava-nos porém a ideia, de que fossemos realmente tão pobres, artisticamente fallando; as obras lá estavam desmentindo tudo; essas cathedraes, essas estatuas, esses paineis, provavam claramente o contrario. Indágamos, e foi assim que conhecemos os nomes de João de Castilho, Affonso Domingues e Sequeira.

A pintura, a architectura e a esculptura, tinham os seus representantes; faltava a Musica.

Porém n'este assumpto o silencio era insondavel; ás nossas interrogações successivas, succediam negativas successivas; alguns encolhiam desdenhosamente os hombros e sorriam-se da nossa pergunta, que achavam *ingenua!*

Travou-se então em nós uma lucta surda; ou haviamos de acreditar que a *divina* Arte nunca aqui penetrára, e acceitar a ideia horrorosa, de que estavamos em terra de selvagens, ou então era forçoso trabalhar, descobrir.

O amor pelas Artes e sobretudo pela Musica, nossa amante predilecta, decidiu a questão. Não houve obstaculo que valesse perante a nossa vontade.

Haviamos então (em 1866) recebido a *Biographie Universelle des Musiciens* (z) de Fétis; procuramos o nosso conhecido Marcos Portugal e lêmos a sua biographia e as demais alguns artistas; o numero ia augmentando sempre e a nossa surpresa tambem; em *um dia* corremos sem descansar os 8 volumes, pela ordem alphabetica e achamos 80 a 90 musicos portuguezes!

Eureka! a batalha estava ganha. O nosso trabalho já não era um tributo de respeito, de admiração e de sympathia prestado á Arte e aos artistas; era um dever sagrado.

Dizia-nos a consciencia, que na nossa Historia artistica, havia um crime, uma mácula da mais feia e vil ingratidão.

Convinha laval-a, ou pelo menos apagal-a; todos os outros trabalhos foram postos de parte; a ideia de uma *Historia artistica*, levantava-se sublime e grandiosa.

D'ella descemos á realidade do trabalho.

Como o assumpto era novo, forçoso foi procurar um fio que nos guiasse ao exemplo, authorisado pelos grandes escriptores especialistas.

A impossibilidade das grandes obras encyclopedicas, nas mãos de um só trabalhador, está hoje assaz provada para alguem se aventurar em novas tentativas; eis a razão, porque os assumptos se vão dividindo e as especialidades vão apparecendo cada vez mais caracterisadas; succede isto nas Sciencias, na Litteratura e nas Artes.

Fétis, creando a *Biographie Universelle des Musiciens*, tentou fundar para a Musica uma: *Encyclopedia biographica e bibliographica*; o immenso saber do author, a sua actividade espantosa, uma energia e uma perseverança que causam a maior admiração, todo este conjuncto de bellos dotes, produziu uma obra grandiosa, mas não perfeita.

As differentes nações não encontraram lá muitos dos seus artistas, ou se lá existiam, estavam as biographias incompletas e inexactas; era a consequencia fatal da *universalidade* da obra; Fétis, embora collocado em Bruxellas ou em Paris, no meio de uma grande actividade artistica, litteraria e scientifica, não pôde descer ao exame minucioso da *Biographia e Bibliographia artistica* de cada paiz; a sua attenção dividiu-se pelos povos civilisados da Europa, e dividida ella, havia de fraquear forçosamente em algum ponto.

Todos estes inconvenientes desapareceram no momento, em que os diferentes paizes reconheceram a necessidade de trabalharem cada um no seu edificio artistico; Lipowski, apresentou o seu *Lexicon der Tonkünstler Bayern's*; Dlabacz, fez o mesmo para a Bohemia e Moravia, *Künstler Lexicon für Böhmen und Mähren*; Sowinski, publicou: *Les Musiciens polonais*, e C. A. Hoffmann, escreveu: *Die Tonkünstler Schlesiens*, mais tarde continuado por Kosmali e Karli.

Esta divisão do trabalho não pareceu ainda perfeita e ultimamente manifestou-se uma tentativa mais notavel, já não tendo por fim, como as antecedentes a *Bio-Bibliographia artistica* de um paiz, mas sim de cada cidade em especial. Um exemplo d'este ultimo systema, encontramol-o na obra de C. de Ledebuhr: *Tonkünstler Lexicon Berlin's, von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin, 1861.

Todavia, esta innovação não se póde applicar senão a um numero mui limitado das cidades da Europa, que tenham uma chronica artistica que influisse devéras na Historia da Arte. A estas poucas cidades pertence a capital da Prussia; eis a razão porque o livro de Ledebuhr se encheu de factos interessantes e até hoje ignorados por todos os biographos.

Nós, trabalhando pela nossa patria, adoptamos o systema de Hoffmann, Dlabacz, Sowinski, etc, que era o unico applicavel á Historia artistica d'este paiz.

A grande e bella obra de Fétis, cedeu, depois de explorada, o logar á *Bibliotheca Lusitana* de Machado, e á *Bibliotheca Hispana* de D. Nicolau Antonio.

O primeiro, merece-nos especial menção pelo seu saber profundo, pelo seu zelo louvavel e sympathico a favor das Artes; não exageramos, se dissermos, que foi elle quem evitou que os restos

da nossa *tradição artistica*, ficassem sepultados para sempre e que esta soffresse, depois do golpe tão terrivel da destruição da esplendida Bibliotheca de D. João IV, um outro não menos profundo e que devia ser mortal.

É a *Bibliotheca Lusitana* a primeira origem da nossa *Biographia e Bibliographia artistica*; foi n'esta fonte que bebeu Forkel, (aa) o primeiro, que lá fóra fez conhecer os nossos antigos e celebres musicos; Gerber (bb) colheu d'este ultimo os seus apontamentos, que augmentou com outros que possuia; Fétis, (cc) percorreu sobretudo a *Bibliotheca Lusitana* que não explorou como devia. Consultou ainda os trabalhos dos dois allemães, posto que d'elles tirasse pouco proveito, citando-os apenas incidentalmente.

Nós, que fomos os ultimos a trabalhar, emendámos, augmentamos e criticamos os trabalhos dos nossos antecessores.

Em seguida ao exame das duas *Bibliothecas*, (Lusitana e Hispana) consultamos o *Diccionario Bibliographico* de Innocencio da Silva, a *Lista de alguns artistas portuguezes* pelo Cardeal Saraiva, o *Essai Statistique* de Balbi, as *Observações* (aliás pouco) *criticas* de Villela da Silva ao mesmo, os dois *Diccionarios* de artistas de Gerber, *Biographisches Lexicon der Tonkünstler* e *Neues Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, complemento do primeiro; o livro de Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik*, as *Chronicas das differentes Ordens monasticas de Portugal* e um não pequeno numero de *classicos portuguezes*.

Examinámos ainda os folhetins (dd) de Platão de Vaxel publicados na Gazeta da Madeira, sob o titulo: *A Musica em Portugal*; os artigos de Fonseca Benevides sobre o mesmo assumpto, no *Archivo Pittoresco*; consultámos emfim para algumas *biographias* isoladas os jornaes: *Gazeta de Lisboa*, *Chronicas*

dos Theatros, Revista des Espectaculos, Archivo Pittoresco, (Biographias de José Mauricio e de Marcos Portugal, por Innocencio da Silva) *Illustração popular, Jornal do Commercio* (excellente biographia de Marcos Portugal) etc. etc.

Alem d'estas fontes, consultámos ainda uma grande quantidade de outros livros nacionaes e estrangeiros, que, comquanto trouxessem noticias mui escassas e ás vezes bem inexactas, comtudo completavam-se uns pelos outros, e assim dava o exame de dois ou tres *in-folios*, para uma ou duas biographias.

Não mencionamos para maior brevidade os differentes titulos d'esses livros, porque o fazemos nas biographias respectivas.

Eis em poucas palavras a origem historica (*Biographica* e *Bibliographica*,) d'esta obra; a parte critica, é quasi exclusivamente nossa, por isso que a critica séria em materia musical, não existiu até hoje.

Estivemos desde o principio da obra até quasi á sua conclusão, completamente isolados n'um trabalho novo e por isso obscuro; esta circumstancia explica-se bem.

Nunca contámos com o auxilio alheio, por isso mesmo que se appellassemos para elle, obtinhamos simplesmente, ou uma gargalhada ironica, ou um sorriso compadecido; não divulgámos os nossos esforços para não nos citarem a historia de D. Quixote, batalhando contra os *moinhos de vento*, porque assim havia de acontecer em um paiz, aonde o trabalhador sincero, que ama a verdade e a justiça, é recebido no primeiro passo que dá, pela inveja e pela má fé... Os exemplos são frequentes...

Publicar um programma, prometter antes de saber até aonde podiamos cumprir a promessa, era feio, era acreditar demais na credulidade de uma gente já deveras descrente com tantos annuncios feitos... debalde.

Assim se explica o silencio que se guardou com esta obra, até á sua conclusão.

Devemos porém á verdade a seguinte confissão: que fomos auxiliados generosamente por alguns homens dedicados, logo que elles reconheceram a sinceridade das nossas intenções. Manda a justiça e a nossa amizade, que aqui fiquem os seus nomes impressos, para a patria lhes poder agradecer aquillo que em nome d'ella recebemos.

Em primeiro logar citamos Joaquim José Marques.

A este homem distincto deve a Arte os mais valiosos serviços, e apesar de tudo, o seu nome é apenas citado por alguns admiradores dedicados e homens estudiosos, porque outros mais felizes e menos modestos, foram ceifar a ceara que o primeiro semeou com grande trabalho.

É esta a fonte riquissima, d'onde tem sahido modernamente tudo o que sobre Musica se tem escripto em Portugal.

Os factos são eloquentes.

Innocencio da Silva obteve as noticias mais interessantes da sua biographia de Marcos Portugal, d'este homem benemerito; o mesmo succedeu com a excellente biographia do nosso grande compositor, publicada no *J. do Commercio*, anonymamente.

Antonio Feliciano de Castilho, construiu o prologo da *Lyra portugueza* com as noticias do mesmo cavalheiro; todas, ou quasi todas as noticias publicadas no *Jornal do Commercio* de Lisboa, relativas á nossa *Historia artistica*, e mesmo ao movimento musical do estrangeiro, devem-se aos seus esforços; uma modestia excessiva que nada justifica, e uma generosidade grandiosa — eis as causas porque tanto trabalho e tanto sacrificio ficaram até hoje ignorados; o seu nome não é conhecido, porque o author antepôz á

satisfação, aliás justíssima, de uma gloria merecida, um amor puro e elevado pela Arte, um patriotismo sincero e ardente.

Quando conhecemos este homem benemerito, a sua primeira ideia foi offerecer-nos os seus trabalhos; infelizmente não os podémos acceitar; um cavalheiro distincto: Platão de Vaxel, chegára primeiro do que nós, e tinha encontrado a mina riquissima, cujo achado nunca lhe cessaremos de invejar, e que deu em resultado um bello fructo que o publico brevemente apreciará.

Joaquim José Marques soubera que Platão de Vaxel se propunha escrever a *Historia da Musica* em Portugal; esta ideia pol-os em contacto; foi isto em 1867, nós chegámos em 1870; já era tarde; resignamo-nos, e recusamos sempre as offertas generosas do nosso amigo, porque entendiamos que faltavamos á lealdade, acceitando trabalhos que não nos pertenciam.

Platão de Vaxel teve a generosidade de nos mandar offerecer por intervenção do nosso amigo os seus apontamentos biographicos e bibliographicos; recusámos sinceramente penhorados, até que uma resolução extrema da parte d'estes dois cavalheiros nos collocou na obrigação de acceitar um sacrificio que nos pareceu, e parecerá sempre injusto.

Resolveram não publicar o *Diccionario de Artistas portuguezes*, que servia de complemento á *Historia da Musica*, e offerecer-nos os apontamentos para os refundirmos n'este livro.

Protestamos, porém já era tarde.

Platão de Vaxel havia-se retirado ha um mez para a Russia, e o nosso amigo Marques, destruiu todas as nossas objecções com a declaração positiva e firme: de que nada publicaria do *Diccionario*, se eu não acceitasse as noticias offerecidas.

Necessario foi ceder, porém infelizmente o adiantamento d'esta obra, que ia já na letra *R*, não consentiu que nos utilisasse-

mos dos offerecimentos dos dois desinteressados amigos, são de uma maneira muito limitada.

Ficarão pois as outras noticias anteriores á letra *B*, para uma occasião mais opportuna.

De novo repetimos, que não concordamos com a ideia que os dois cavalheiros tiveram á ultima hora. A circumstancia de ter tomado o nosso *Diccionario* maiores proporções, não justifica de maneira alguma semelhante resolução, pois ha certas descobertas, certas inducções e certas applicações, que só os olhos do proprio author podem descobrir e que um outro escriptor, embora conhecido no assumpto, difficilmente descortinará. Demais, sendo o methodo de Platão de Vaxel, diverso do nosso e as suas fontes tambem differentes d'aquellas, onde fomos trabalhar, de certo que os resultados haviam de ser differentes.

O apparecimento de duas obras em materia completamente desconhecida, devia alcançar mais de perto a verdade do que uma só, principalmente seguindo cada qual um caminho diverso; a critica e a discussão, nascidas do exame e da confrontação das duas obras, apurava mais facilmente a verdade e determinava com mais certeza, qual dos systemas de *reconstrucção historica* fôra o mais vantajoso; o que agora não pôde ser, visto no nosso trabalho reflectir-se apenas a nossa individualidade.

Eis a razão, porque sentimos que se tivesse tomado semelhante resolução; é grande a generosidade que procede d'esta maneira, porém por muito que tenhamos de agradecer a tão distinctos cavalheiros, não podemos applaudir semelhante sacrificio, porque nos peza a consciencia de admittir o nosso interesse acima do da Arte.

Terminamos estas observações, lembrando mais uma vez á gratidão publica o nome de Joaquim José Marques, como um ho-

mem benemerito e que com o maior zelo e sincero amor da Arte, com a generosidade que só um bello coração póde ter, trabalha ha mais de 10 annos com uma coragem tanto mais admiravel, que nunca foi agradecida com uma unica palavra.

Rasgamos aqui o véo de uma modestia excessiva, porque assim o manda a justiça.

Mencionamos ainda os nossos amigos, Dr. Vieira de Meirrelles, Lente de Medicina na Universidade de Coimbra, e Theophilo Braga.

Ao primeiro, devemos alguns apontamentos interessantes que nos cedeu com a maior amabilidade; é este um dos poucos cavalheiros de Coimbra, verdadeiramente affeiçãoado ás Artes, e que tem recolhido subsidios valiosos que bem desejamos vêr aproveitados.

O segundo, investigador incansavel, que se encontra sempre ao lado de quem trabalha sinceramente, auxiliou-nos com os seus valiosos conhecimentos, enriquecendo esta obra com apontamentos de grande interesse; durante a impressão, tarefa, cuja difficuldade, como escriptor novel, não tinhamos avaliado á primeira vista, recebemos muita vez os seus conselhos apreciaveis.

Eis ahi explicadas, a origem do livro, as causas do seu apparecimento, a ideia e os sentimentos que elle encerra. A intenção foi nobre e patriotica, e convictos o dizemos, porque o nosso desejo, foi servir a patria; foi, levantar um monumento singelo a uns nomes illustres, que estavam olvidados na memoria da geração moderna.

Aqui jazem 400 musicos portuguezes.

Coimbra, junho — 1870.

(a) Ignora-se o author d'este grupo admiravel; a ultima supposição recáe sobre tres artistas de Rhodca.

(b) *Regras da arte da Pintura*, Lisboa, 1815.

(c) *Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, esculptores, architectos e gravadores portuguezes*. Lisboa, 1823.

(d) *Observações criticas ao Ensaio estatístico de Balbi*. 1828.

Poderíamos citar ainda algumas obras relativas a esta Arte, que não tem infelizmente a importancia das primeiras; são: Diogo Rangel do Macedo: *A nobreza da Pintura*, 1728. Fr. Felipe das Chagas: *Arte da Pintura*. João Rodrigues Leão: *Parecer em defeza da Pintura*. José Gomes da Cruz: *Carta apologetica pela ingenuidade da Pintura*. Luiz da Costa, *Quatro livros da symetria dos corpos humanos, traduzido de Albrecht Dürer 1589*, e Felipe Nunes: *Arte da pintura*, 1615.

(e) Sociedade do *Elogio mutuo*, em Lisboa.

(f) *Op. cit.*

(g) *Op. cit.*

(h) *Dialogos sobre a Pintura*.

(i) *Op. cit.*

(j) *Les Arts en Portugal, lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin*. Paris, 1846. É talvez a unica obra séria que trata da *Historia das Bellas-Artes* n'este paiz; a memoria de Raczyński deve ser sagrada para quem ainda entende a significação da palavra *gratidão*; para que os zangãos litterarios, que tem pretendido atacar o livro d'este estrangeiro generoso desapareçam, basta o sopro de um homem honrado.

Do mesmo author:

Dictionnaire historico-artistique du Portugal, pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les Arts en Portugal. Paris, 1847.

Com este escriptor distincto, deu-se a *injustiça vergonhosa*, de ser recebido na Academia Real das Sciencias de Lisboa, só em 1860, 13 annos depois dos seus importantes trabalhos.

(k) *A antiga Escola portugueza de Pintura. Estudo sobre os quadros attribuidos a Grão-Vasco*, publicado por ordem da Sociedade promotora das Bellas-Artes, pelo Marquez de Souza-Holstein. Lisboa, 1868 in-8.º gr.

(l) *Travels in Portugal*. London, 1795.

(m) *L'Architecture en Portugal. Mélanges historiques et archéologiques*. Paris, 1870.

(n) *Essai statistique sur le royaume de Portugal et Algarves, comparé aux autres états de l'Europe et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémisphères*. 2 vol. in-8.º

Este livro, que tem tambem dado que fazer aos zangãos da nossa litteratura, é sério, e digno, apesar de algumas inexactidões que contém. Não é crime pelo qual se possa condemnar um livro; se assim fosse, era necessario destruir a maior parte das obras que se tem escripto.

Ha porém *Catões litterarios* que não o entendem assim; Catões, que se compram e que se vendem, *Catões modernizados*. Estes pseudo-criticos o pseudo-litteratos, não querem esse defeito. Não vêem os zoilos que com essas exigencias assignam a propria condemnação.

O *Essai statistique*, será sempre na opinião de uma pessoa inspirada da verdadeira justiça, uma obra boa e que nos prestou um grande serviço.

Balbi era um homem intelligente, illustrado e de grande fundo scientifico; que o digno o seu *Abrégé de Géographie*.

(o) *Allgemeine Litteratur der Musik*. Leipzig, 1792 in-8.º

(p) *Historisches (und Neues historisches) biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790-1814, 6 vol. in-8.º

(q) *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique. Deuxième édition*. Paris, 1866, 8 volumes in-8.º Obra monumental.

(r) Nos outros ramos da Litteratura e da Historia, dá-se a mesma triste coincidência, que nos cobre de vergonha.

Em Historia: Schæffer.

Em Historia litteraria: Bouterwerck, Sismondi, F. Denis, Bellermann e Ferdinand Wolff.

Em Estatistica: Balbi e Vogel.

Em Linguistica: Friedrich Dietz....

(s) Rebello da Silva, *Jornal das Bellas-Artes*. A Epiphania, n.º 1, 1843.

(t1) Ch. Burney. *A general History of Music*. London, 1776-1789, 4 vol. in-4.º gr.

G. Martini. *Storia della Musica*. Roma, 1757-1781, 3 vol. in-4.º

J. N. Forkel. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig, 1778, 2 vol. in-4.º gr.

Fétis. *Histoire générale de la musique*. Paris, 1869, 8 vol. in-8.º etc.

(t2; Membros da *Academia florentina*, á qual pertenciam ainda Vincenzo Galileo, pae do immortal Galileo-Gailei, (*E pur si muove!!!* 1633.) Giovanni di Bardi di Vernio, Giacomo Corsi, Pietro Strozzi, Rinuccini (poeta) Mei (antiquario) Emilio del Cavaliere, etc.

(u) Nove annos antes, a noite de S. Bartholomeu. *Te-Deum laudamus em Roma*.... 17 annos depois, *Edito* de Nantes, dado por Heurique IV de França. Felipe II, morre. Em 1609, Felipe III expulsa 800:000 mouros. A Hespanha vivia então, morreu depois e resuscita..... agora.

(v) Queimado em 1415, apesar da palavra imperial de Sigismundo.

(w) Os frades e outros agentes do papa, corriam pela Europa, cantando:

*So bald das Geld im Kasten klingt,
Die Seele aus dem Fegfe uer, springt.*

Traducção litteral: Logo que o dinheiro sôa na caixa,
Salta a alma do purgatorio. — —

Triste, triste, mil vezes triste; onde estava então a religião do martyr do Golphatha?

(x) Livro de Concordia.

(y) Alludimos aos acontecimentos recentes dos Açores.

(z) Paris, 1866, 8 volumes in-8.º, 2.ª edição.

(aa) *Allgem. Lit. der Musik*.

(bb) *Op. cit.*

(cc) *Op. cit.*

(dd) Era o unico trabalho que tinhamos até hoje sobre a Musica em Portugal, visto o estudo de Fonseca Benevides, a referir apenas como incidente; todavia, sentimos dever dizer, que está completamente adulterado com os erros mais grosseiros, o que é tanto mais para admirar, que Plátão

de Vazal teve por collaboradores, homens como José Silvestre Ribeiro e Agostinho Martins que deviam estar melhor informados.

O author merece-nos sympathia pelo empenho que mostrou, em nos querer prestar um serviço; todavia a verdade em primeiro logar; estamos convencidos que o escriptor emendará os erros do seu primeiro trabalho na *Historia da Musica*, que em breve tem de entrar no prelo.

Esperemos até lá para nos convenceremos de que não nos enganamos.

OS
MUSICOS PORTUGUEZES

A

ADÃO (Vicente Ferreira)—Obtivemos o nome d'este artista por um acaso feliz, folheando uma Dissertação (a) do nosso theorico Solano, de que adiante fallaremos com mais vagar.

Pertenceu Adão á Capella real de D. José e de D. Maria I, onde tocava clarim. (b)

Nada conhecemos mais d'este artista, a não ser dois Sonetos (c) que recitou na mesma occasião em que Solano leu o seu Discurso—24 de Novembro de 1779. Transcrevemol-os pela curiosidade:

I

A FRANCISCO IGNACIO SOLANO

Se entre as Artes, que tanto a gente preza,
Arte divina a Musica se chama,
N'ella goze Solano illustre fama,
Sublime privilegio, e mór nobreza.
Abre com chave mestra alta empreza,
Que das nossas paixões modera a chamma;
Pois sem a força que a harmonia inflamma:
Tornára ao rude cáos a Natureza.
Pega na lyra, imprime-lhe doçura,
Com que a todos já levas a victoria
N'esta idade presente, e na futura:

Sóbe com ella ao Templo da Memoria,
E de lá mostra aos homens a ventura
De ver na terra uma porção de Gloria.

De *Vicente Ferreira Adão*, Clarim da Casa Real.

II

À PURÍSSIMA CONCEIÇÃO DE NOSSA SENHORA

Virgem da Conceição, os teus louvores
Eu quizera cantar: mas dignamente
Só os Anjos, Senhora, docemente
Podem da tua origem ser cantores:
Só elles são perfeitos Professores
Da Musica, que deve eternamente
Dar graças ao Senhor Omnipotente
Por não manchar-te em teus Progenitores:
Do peccado de Adão fuste exceptuada,
Que para d'elle ser Co-Redemptora,
Não havias em culpa ser gerada:
Esta prerogativa que se adora
Na tua Conceição immaculada
Só tem no Céu a Musica sonora.

(a) *Dissertação sobre o Character, Qualidades e Antiquidades da Musica, em obsequio da Immaculada Conceição de Maria Santissima Nossa Senhora*. Lisboa. 1780. pag. 26.

(b) Clarim ou Claron, (em portuguez antigo) especie de Trombeta.

(c) *Ibid.* pag. 26.

ABREU (Antonio da Cunha de) — Foi discipulo de Frovo, e copiou em 1678 um dos livros d'este compositor, intitulado: *Breve explicação da Musica*. Ms. in-4.º É tudo o que d'elle sabemos.

AFFONSO V. — Decimo segundo rei de Portugal e Algarves. Nasceu em Cintra a 15 de Janeiro de 1432 e ahi morreu a 28 de Agosto de 1481. Este principe, dotado de uma intelligencia viva para as artes e sciencias e de um desejo ardente de conhecimentos, foi o primeiro monarcha portuguez que lançou as bases para uma Bibliotheca no seu palacio em Evora, e que mandou chamar da Italia alguns sabios para escreverem a historia de Portugal.

As artes em geral, e particularmente a Musica, deveram-lhe muita estimação. Tristão da Silva foi seu Mestre n'esta ultima Arte. Foi tambem um dos protectores zelosos da Capella real, que enriqueceu com maior numero de cantores.

AGUIAR (Alexandre de)—Natural do Porto, porem ignorara-se a data do seu nascimento, assim como a eschola em que aprendeu a Arte que cultivou com tanta distincção. Pertenceu como musico á Camera do Cardeal Rei D. Henrique, e depois á capella de Filippe II, de Hespanha. Foi um artista habil em um instrumento que Machado (a) denomina — *Viola de 7 cordas* — merecendo pelo seu talento o cognome de—ORFEO.

Era egualmente bom cantor, e a esta circumstancia deveu elle ser admittido ao serviço dos monarchas acima mencionados, que o trataram com distincção.

Alem de instrumentista e cantor, foi tambem compositor da maior parte das peças, que cantava, acompanhando-se com a viola; a letra dos versos para os quaes compunha a musica, tambem era sua.

Voltando em 1603 de Madrid para Lisboa em um coche, morreu afogado em uma torrente, entre Talaverilla e Lobon, perecendo egualmente n'esta catastrophe Francisco Corrêa da Silva, filho segundo de Martim Corrêa da Silva, Embaixador de Portugal junto a Carlos V. Succedeu este triste caso a 12 de Dezembro de 1603. (b)

Apesar de não conhecermos as composições de Aguiar, que em seguida ennumeramos, devemos crêr no seu merito, se considerarmos que não era de facil accesso a entrada na Capella de Filippe II, que estava então em um estado florescente, provida de bons cantores e dirigida por musicos illustres. Entre as suas composições distinguiam-se principalmente as:

Lamentações de Jeremias.—Estas composições cantavam-se em Lisboa na Semana Santa.

(a) *Bibliotheca Lusitana*, vol I, pag. 93.

(b) Baptista de Castro, no *Mappa de Portugal*, t. II, p. 346, 2.^a edição,

indica a data de 1605; julgo ser erro, pois Castro tirou a sua noticia de Barbosa Machado; não sabemos explicar esta divergencia de outra maneira.

ALCOBIA (...)—Tenor, citado por Balbi no *Essai Statistique*. Residia em Lisboa em 1822.

ALMEIDA (Antonio de)—Mestre da Cathedral do Porto, sua patria. Viveu no meado do seculo XVI. Fétis (a) attribue a este auctor a musica de um *Oratorio*, cujo texto foi publicado com o titulo: *La humana sarça abrazada, el gran Martyr S. Laurentio* Coimbra, 1556, in-4.º Presumo que ha aqui engano da parte do illustre critico belga, e que Almeida foi sómente o auctor do livro mencionado (b) e não compoz musica alguma para o texto; esta hypothese é tanto mais provavel, visto que Almeida foi um poeta comico *insigne*, na phrase de Machado, que cita em abono d'esta asserção a seguinte obra: *La humana sarça abrazada, el Gran Martyr S. Laurentio*.—Coimbra, por Thomé Carvalho, Impresor da Universidade. 1556, in-4.º

(a) *Biographie univers. des Musiciens*. Paris, 1866, 2.ª ed. vol. I, p. 75.

(b) *Bibliotheca Lusitana*, vol. II, p. 197.

ALMEIDA (Fr. Fernando de)—Natural de Lisboa; religioso da Ordem de Christo, que professou no convento de Thomar em 1638; (a) onze annos depois, isto é, em 1656 alcançou o cargo de Visitador da sua Ordem. Foi um dos melhores discipulos de Duarte Lobo, e muito estimado por D. João IV, que estava bem no caso de apreciar o talento de qualquer compositor, tanto pelos seus conhecimentos theoreticos e praticos, como pela critica intelligente de que era dotado. Attendendo a que professára em 1638, suppomos que nasceu em 1618, pouco mais ou menos. Falleceu em Thomar, (b) a 21 de Março de 1660. Entre as suas numerosas obras distinguem-se as seguintes:

1.) *Um livro que comprehende: Lamentações, Responsorios e Misereres dos tres Officios da Quarta, Quinta e Sexta-feira da Semana Santa*.—Fol. Ms.

D. João IV, estando em Thomar e ouvindo algumas d'estas composições, achou-lhes tanto merito, que mandou tirar uma copia do livro; estas producções foram depois cantadas em Lisboa, na Capella real por ordem do mesmo principe.

O livro autographo existia ainda no meado do seculo XVIII, no convento de Thomar.

2.) *Missã a doze vozes.*— Conservava-se na Bibliotheca Real da Musica, em Lisboa, (c) destruida pelo terremoto de 1755.

Fétis (d) falla a proposito d'este compositor n'um convento de S. Thomaz, (Saint-Thomas) onde professára e do qual fôra Visitador; suppomos haver engano, e ser este convento de S. Thomaz o mesmo convento de Thomar.

(a) Fétis *Biographie Universelle*, VI—75, cita a data de 1636; Gerber, *Neues hist. Lexicon der Tonkünstler*. VI—74, traz a nossa.

(b) E não em Lisboa, como diz Fétis, *ibid.*

(c) *Index das Obras que se conservam na Bibliotheca Real da Musica*, impresso por Pedro Craesboeck. Lisboa, 1649. gr. in 4.º do 521 pag. 1.ª parte só. Barbosa Machado indica tambem as datas 1645, *Bibliotheca Lusitana*, vol. III—385; e 1648 (*ibid.* vol. III—300). A primeira (1649) parece-nos a unica verdadeira.

(d) *Biographie Universelle des Musiciens*, vol. I—75.

ALMEIDA (C. F. de)—Violinista distincto e compositor para o seu instrumento. Estava no principio d'este seculo em Madrid ao serviço do rei de Hespanha.

Ha d'este artista:

Seis Quartetos para 2 rebecas, violeta e violoncello, gravadas em Paris—1798, Pleyel.

A *Gazeta musical* de Leipzig, (1.º anno pag. 555) traz uma apreciação d'estas composições; infelizmente não a podemos reproduzir, porque só a conhecemos de nome; além d'isso é quasi impossivel obter aqui o celebre jornal allemão de que acima fallamos.

ALMEIDA (P.º Ignacio Antonio de)—Abbade de S. Pedro de Penedono, bispado de Lamego. Nasceu em Guimarães a 18 de Fevereiro de 1760, e morreu a 25 de Outubro de 1825.

Foi filho de Jeronymo Caetano de Almeida e Josephá Luiza, e baptisado na igreja da insigne e real Collegiada de Nossa Senhora da Oliveira. Entre as suas composições encontram-se *Officios de defunctos*, varias *Missas*, um *Stabat Mater*, *Officios da festa de Ramos* e da *Semana Santa*. Grande parte das suas composições existiam no archivo do arcebispo de Braga, em cuja cathedral foi mestre da Capella durante muitos annos. Não sabemos se estas composições estavam na parte do palacio archiepiscopal que ardeu ha pouco tempo.

ALVARENGA (Manoel Ignacio da Silva)—Poeta e amador distincto na musica. Tocava com equal talento flauta e rabeca.

As noticias da sua vida podem vêr-se em Wolf, na *Historia da Litteratura Brasileira*.

ALVARO (...)—Ignoramos o seu appellido, e das suas circumstancias pessoaes sabemos apenas que fóra Licenciado. Dedicou a Affonso v, em louvor da conquista de Arzilla em 1472, um *Officio* com a solfa de Cantochão, que se havia de cantar em acção de graças por esta victoria alcançada pelas armas portuguezas. O titulo d'este officio é:

Vesperae, Matutinum et Laudes cum Antiphonis et figuris musicis de inclyta ac miraculosa victoria in Africa parte ad Arzillam, era 1472.

O autographo existia na Bibliotheca do Infante D. Pedro. Estava escripto em nove folhas de pergaminho e encadernado em bezerro sobre taboas com brochas, o que indica claramente a antiguidade da obra. Esta composição perdeu-se, pois existia só o exemplar autographo que mencionamos, porque não conhecemos, nem ouvimos fallar em outro qualquer. Supposição esta bastante desanimadora, mas talvez a unica verdadeira, que nos priva de uma das primeiras produções da arte em Portugal.

ANGELO (...)—Cantor subsidiado na Italia pelo governo de D. João vi. Depois de completar os seus estudos artisticos, voltou para Lisboa aonde estava em 1821.

ANJOS (Fr. Diniz dos)—Nasceu na primeira metade do século XVII, e entrou a 6 de Janeiro de 1656 na Ordem dos Jeronymos, que professou no mosteiro de Belem. Tocador de harpa, virtuoso na *viola da gamba* (a) e compositor, era reputado contrapontista distincto. Morreu no convento de Belem, a 19 de Janeiro de 1709; foi natural de Lisboa.

Compôz:

- 1.) *Responsorios para todas as Festas de primeira classe.*
- 2.) *Psalmos de Vesperas e Magnificas.*
- 3.) *Diversas Missas, Vilhancicos e Motetes.*

Estas obras existiam no convento de Belem no tempo em que Machado escrevia o primeiro volume da *Bibliotheca Lusitana*.

(a) Instrumento que deu origem ao violoncello; não differia essencialmente d'este instrumento; era porém um pouco mais pequeno.

ANJOS (Fr. Luiz dos)—Monge Carmelita. Foi um dos mais applaudidos musicos que houve na corte, no começo do século XVIII. (a)

(a) Fr. José Pereira de Sant'Anna, *Chronica dos Carmelitas calçados*. Lisboa, 1745, vol. I—375.

ANJOS (Simão dos)—Sabemos apenas que fôra um dos discipulos distinctos de Manoel Mendes.

ANNA (P.º Fr. Domingos de Sant')—Cantor-Mór no convento da Santissima Trindade. O desastre de 1755 veiu pôr termo a uma vida esperançosa, que contava apenas 33 annos. Ficou esmagado debaixo das ruinas do seu convento, quando officiaua na capella da Conceição.

Este musico distincto era tambem dotado de uma habilidade rara sobre o rabeção.

ANNA (Fr. Joaquim de Sant')—Religioso trinitario como o antecedente. Pereceu na mesma occasião (1755) e logar. Era af-

famado como bom organista, e favorecido pela natureza com uma voz excellente.

A proposito de orgão, não podemos deixar de mencionar aqui os dois celebres instrumentos que pertenciam ao convento da SS. Trindade, e que eram considerados no numero dos melhores orgãos da capital; egualmente bellos eram tres instrumentos que estavam no côro do convento de Nossa Senhora da Graça, em Lisboa; o maior d'estes tres era muito antigo, e celebre pela suavidade das suas vozes e talvez o melhor orgão da capital. Os instrumentos acima mencionados, pertencentes ao convento da SS. Trindade tinham custado cada um 25:000 cruzados no fim do seculo XVI (1569)!

Tudo se perdeu em 1755.

ANNIBALINHO (...)—Conhecemos este musico pelo livro de Volckmar Machado (a). Foi um dos cantores da Capella Patriarchal e talvez um dos que D. João V mandou vir da Italia, por que ou era portuguez, (como o nome parece indicar) e n'este caso estava estudando a musica na peninsula italiana, ou foi um dos italianos que D. João V mandára chamar a Lisboa para reforçar e melhorar a execução na Capella real.

Foi egualmente pintor e um dos scenographos do theatro de D. João V formado no paço, e onde a Opera italiana fez a sua estreia em Portugal a 4 de novembro de 1737 (b).

(a) *Collecção de Memorias relativas ás vidas dos Pintores, Escultores, Architectos e Gravadores portuguezes*. Lisboa, 1823, in 4.º

(b) Emquanto ás noticias relativas ao estabelecimento da Opera em Portugal, seu desenvolvimento e decadencia, vejam-se as biographias de D. João V e D. José.

ANNUNCIÇÃO (Fr. Gabriel da)—Natural de Ovar (a). Nasceu em 1681 (b) e foram seus paes Andrade Francisco de Aguiar e Izabel de Carvalho. Foi mesmo na sua patria que aprendeu os principios fundamentaes da musica e ali entrou na Ordem franciscana a 6 de Setembro de 1706. No convento de Leiria completou a sua educação com a frequencia dos estudos superiores, e

como na sua corporação lhe conhecessem as bellas disposições musicas, foi nomeado vigario do côro dos conventos de S. Francisco em Coimbra, Porto e ultimamente em Lisboa. Vivia ainda em 1747. Publicou:

THEORIA

1.) *Arte de Cantochão para uso dos Religiosos Franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal.*—Lisboa, na Officina da musica—1735, in 4.º

O titulo que Forkel (c) dá a este livro differe um pouco do que acabamos de apresentar, isto é:

Arte de Cantochão resumida para o uso dos Religiosos Franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal; o resto concorda.

Esta obra na opinião de Innocencio da Silva é rara, (b) e não existe na Bibliotheca Nacional. Annunciação dedicou-se ao improbo trabalho de ordenar e reformar a livreria pertencente ao Côro da Cathedral de Lisboa, livreria que serviu, como o templo, de pasto ás chammas em um desastre occorrido em 1707, a 10 de Junho; 48 annos depois desapparecia a riquissima livreria de D. João IV em um incendio mais horroroso ainda.

Como se não bastasse a ignorancia e a brutalidade dos homens, veiu o fogo ajudar e concorrer para a ruina quasi total das nossas preciosas reliquias artisticas!

PRATICA

1.) *Livro de Antiphonas e Férias desde a Dominga de Paschoa até ao Advento.*—Folio.

2.) *Livro de Antiphonas e Férias que principia no Advento até Sabbado de Alleluia.*—Folio em pergaminho.

3.) *Livro de Missas proprias das Domingas que principiam na primeira do Advento até ao Sabbado de Pentecosten.*—Folio.

4.) *Livro de Missas proprias desde a Dominga do Espirito Santo até á ultima post Pentecosten.*

- 5.) *Livro de Missas de Santos.* — Folio.
 6.) *Idem de Missas particulares a 4 vozes.*
 7.) *Livro do Officio da Missa de Defunctos, Officio dos Religiosos com varias Antiphonas de Suffragios pelos Religiosos.* — Folio.
 8.) *Officio do Archanjo S. Miguel para o Convento de S. Francisco do Porto.*
 9.) *Manual e Ceremonial do canto, que preparava para a impressão.*

(a) Fétis, *Biograph. Univ.* Vol. II—112, indica Lisboa; parece-nos ser erro.

(b) Forkel, *Allgemeine Literatur der Musik.* Leipzig 1792, pag. 301.

(c) *Ibid.*

(d) *Diccionario Bibliographico,* Vol. III—103.

ANNUNCIACÃO (Philippe da)—Conego regular de Santa-Cruz. Nada mais sabemos d'este artista.

Escreveu:

Acompanhamentos para Orgão, de Hymnos, Missas e tudo o mais que se canta no côro dos Conegos regulares Lateranenses da Congregação Reformada de S. Cruz de Coimbra.—1754. Fol.

ANTONIO (P.º . . .)—Monge franciscano e professor de Musica no Rio de Janeiro na primeira metade do seculo XIX. «C'est (a) un très grand pianiste et son talent a été admiré par Bachicha, José Mauricio (b) et l'allemand Neukomm.» (c)

(a) Balbi, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve.* Paris, 1822. Vol. II—CCIX.

(b) Este José Mauricio não é o professor de Coimbra, mas sim o padre José Mauricio Nunes Garcia.

(c) Celebre organista e pianista (1778-1858); foi discipulo do illustre Haydn.

ANTONIO (Francisco)—Escultor portuguez, discipulo de José de Almeida.

Tinha-se dedicado tambem á musica, e era dotado de uma voz de baixo bastante desenvolvida. Entrou em 1790 para a Ir-

mandade de Santa Cecília e dirigiu em 1791 e 1792 a festa de S. Lucas dos Pintores, na Capella de Santa Joanna. Morreu sexagenário, pouco mais ou menos em 1795 ou 1796.

ANTONIO (Fr. José de Santo)—Mandou imprimir:

Elementos de Musica por Frazenio de Soyto Jenaton, (anagramma) Lisboa, por Antonio Vicente da Silva. 1761 in 4.º de 16 pag. Um exemplar d'estes *Elementos* existia na livraria do extinto convento de Jesus, com a indicação $\frac{463}{33}$.

ANTONIO (Fr. Urbano de Santo)—Musico theorico e critico, Examinador synodal do Patriarchado e das tres Ordens militares, Qualificador do Santo Officio, Leitor de Theologia etc. Na *Nova Instrucção musical* encontramos uma apreciação d'este livro feita por ordem dos censores da Inquisição por este critico. Urbano de Santo Antonio, depois de uma analyse que occupa cinco paginas em que elle tece os maiores elogios ao livro de Solano, convida os seus collegas e superiores a approvarem a publicação, como sendo uma obra destinada a estabelecer a fama do seu auctor e a ser a gloria de Portugal. Este exame critico traz a data de 30 de Maio de 1763, no Hospicio dos Menores reformados da Provincia da Arrabida, no Hospital Real de todos os Santos.

ARANDA (Matheus de)—Lente de Musica na Universidade de Coimbra por provisão de 26 de Julho de 1544, e Mestre da Cathedral de Coimbra. Parece que foi anteriormente (1530) Mestre de Capella na Sé de Lisboa.

Escreveu:

Tratado de Cantollano y Contrapuncto, por Matheo de Aranda, Maestro de la capilla de la Sé de Lisboa. Dirigido al illustrissimo señor D. Alonso Cardenal Infante de Portugal, Arçobispo de Lisboa y bispo de Evora, Comendatario de Alcobaça. Cum privilegio real. Lisboa, 1533 por German Gallarde, (a 26 de Setiembre, segundo o exemplar que examinamos) in 4.º de IV—144 pag: não numeradas. A parte relativa ao *Cantochão* tem IV—

71 pag., a relativa ao *Canto mensurabile* (a) y contrapunto IV—66 pag. Ambos os *Tratados* estão em letra gothica, clara e bem impressa.

A primeira parte trata, como dissemos do *Cantochão*, apresentando as suas regras elementarmente; nada se encontra de notavel n'esta parte em que estão accumuladas as doutrinas pesadas e obscuras d'aquelles tempos.

O genio de Palestrina ainda não tinha espalhado pela arte da Peninsula o seu fogo vivificador.

Termina o auctor esta parte, fallando d'aquelles que ousam pôr em duvida os dogmas musicaes que collocam a musica entre o *el si y el no* (sic) e diz:

«Oh, sentidos tão remotos! Oh corações tão duros! Sahi da vossa cegueira e dureza, pois mostraes que a causa da vossa ignorancia, está em não quererdes tributar o devido reconhecimento a nossos passados, que nos deixaram a verdadeira doutrina que d'elles devemos conservar, mesmo que por insensatos a não intendamos... » etc.

O tratado do *canto mensurabile* segue o plano do tratado de *Cantochão*. Apresenta durante o decurso da obra exemplos a 2, 3 e 4 vozes com as regras dispostas confasamente, e termina com um resumo em 9 folhas; segue um appendice: *De Contrapuncto*, em que resume as regras ou *conclusiones* (sic) ácerca do contraponto sobre o *Cantochão*.

(a) Canto de órgão.

ARAUJO (Fr. Antonio de)—Monge cisterciense no convento de Salcedas e successivamente mestre de Noviços, abbade do Mosteiro de S. Pedro das Aguias e abbade dos Religiosos de S. Bento de Castris, perto de Evora. Foi um excellente desenhador; as suas obras, que eram numerosas, andavam espalhadas pelos conventos do reino.

A julgarmos pelo testemunho de Barbosa Machado, desenhava com admiravel perfeição os livros de musica e outras obras;

residindo ultimamente em Alcobça, escreveu em 1636 o *Index* dos livros e descripção dos emblemas e figuras que existiam na mesma livraria. Conservava-se em Alcobça. Este artista apreciavel era natural da Villa da Rua, Bispado de Lamego.

ARAUJO (Francisco Corrêa de)—Presbytero, bom professor de musica e excellente organista. Tocava este instrumento na Igreja collegial de S. Salvador de Sevilha, onde foi Reitor da Irmandade dos Sacerdotes, sendo eleito em seguida Bispo de Segovia. Morreu a 3 de Janeiro de 1663. A sua familia era distincta e antiga. Calcula-se o seu nascimento pelos annos de 1581.

Existem muitas duvidas a respeito da nacionalidade d'este artista, que alguns musicographos dizem ser hespanhol. Exporemos claramente o que ha contra e a favor d'esta hypothese; o publico julgará a que paiz deve ser incorporado, se a Portugal, se a Hespanha. Inclinamo-nos á primeira opinção, que nos parece ser a mais provavel pelas rasões que vamos expôr.

A favor da primeira supposiçãõ apresentamos a authoridade de D. Nicolau Antonio (a) a quem como hespanhol interessava mais uma affirmaçãõ em contrario. Hilarion Eslava (b) combate esta opinção com rasões, que (perdoe-nos a ousadia) pouco ou nada pezam. Diz o sabio compositor hespanhol: que o nome de *Corrêa* não é portuguez. Perdão! é tão portuguez como o de Araujo; são ambos mui vulgares em Portugal. A conclusãõ que o compositor madrileno tira, dizendo que Araujo era de origem portugueza pelo lado materno, por ser *Araujo* um nome portuguez e de origem hespanhola, e por ser *Corrêa* um nome hespanhol, é mais engenhosa que verdadeira e cáe á vista das rasões apresentadas.

Não nos leva intençãõ alguma particular á discussãõ d'esta questãõ, mas sim o desejo de conhecermos a verdade, e de a apresentarmos ao publico, que já se nutre demasiadamente de mentiras, para que lhe estraguemos o criterio com mais alguma.

Hespanhol e portuguez é a mesma cousa, são dous povos, filhos de uma mesma mãe, separados só pela vontade antipathica de uma madrasta. Esta questãõ com que a verdade agora lucra,

resolver-se-ha d'aqui a pouco mais satisfactoriamente, porque então não haverá differença entre portuguezes e hespanhoes.

Assim como succedeu com o nome, ha tambem divergencias sobre o titulo das obras do nosso compatriota. São :

Tientos y discursos musicos y Facultad organica. Parece ser o verdadeiro titulo, pois Eslava o copiou de um exemplar que encontrou na Bibliotheca Nacional de Madrid; o theorico hespanhol apresenta em uma das suas bellas obras (c) a analyse d'este livro.

Em vista d'estas circumstancias temos de apresentar como errados os titulos mencionados por D. Nicolau Antonio, (d) Gerber (e) Forkel (f) e Barboza Machado (g). Este ultima cita:

Facultad organica. Alcala por Antonio Arnão—1626 folio; parece que examinou a obra, porque diz: «Nas advertencias d'esta obra, Parte 1, folio 2, promette mais duas outras:

Uma: *Casos morales de la musica*, e outra *De Versos*.

Julgamos ser uma edição separada da *Facultad organica*, que, no livro que Eslava examinou em Madrid, viria junta com os *Tientos y discursos musicos*.

Talvez seja esta a verdade e n'este caso teriam Gerber e Forkel rasão, apresentando estes titulos como pertencendo a obras diversas o separadamente impressas. Pelo outro lado teria tambem Eslava rasão para apresentar os dois titulos d'estas duas obras reunidas n'uma só e como pertencendo a um só escripto.

Andavamos fluctuando entre estas diversas opiniões, e com-nosco fluctuava tambem a verdade, quando tivemos a felicidade de encontrar em um catalogo francez (h) o titulo exacto d'esta obra tão fallada. Eil-o:

Libro de tientos y discursos de musica practica e theorica de organo, intitulado: *Facultad organica, con el qual, y con moderado estudio y perseverança, qualquier mediano tañedor puede salir avantajado en ella, sabiendo destramente cantar Canto de Organo y sobretudo teniendo buen natural*. Alcala por Antonio Arnão—1626, folio de 5 folhas preliminares não numeradas, (este numero comprehende tambem o titulo) 26 folhas de texto e 204 de musica em lições de solfejo.

Á vista d'estes esclarecimentos, parece que devem cessar todas as duvidas; ainda assim não sabemos explicar como é que o titulo de Eslava, sendo copiado de um exemplar genuino, não concorda com este. Esta divergencia confirma-nos mais na nossa supposição, que: ha diferentes edições do livro de Araujo e talvez algumas mais completas do que as outras. Talvez que assim se expliquem as citações de D. Nicolau Antonio, Machado, Gerber e Forkel, tão diversas nos titulos.

Fétis (i) é o auctor que na citação d'esta obra se aproxima mais do nosso titulo.

Hilarion Eslava diz que as peças contidas n'esta collecção *Tyentos y discursos*, são umas setenta.

No fim da obra gaba-se Araujo de ter apresentado n'ellas cousas que nunca foram ouvidas.

Posto que algumas d'essas innovações sejam extravagantes diz o mesmo critico, não se pode negar que Araujo fosse um *artista de génio* e um organista de merito mui distincto.

No catalogo em que fallamos estava o exemplar marcado em 400 francos! (72\$000 reis). Apesar da raridade do livro achamos este preço exorbitante; admirou-nos tambem a certeza com que o individuo que redigiu o catalogo, afirma; que: «jamais exemplaire se soit trouvé dans un catalogue ni de vente, ni à prix marqué.» A segunda asserção talvez seja admissivel; a primeira porém, é duvidosa. O preço mais elevado que na nossa opinião se póde pedir pelo livro, se attendermos á sua raridade e maior ou menor valor de conservação, é de 60 a 80 francos.

Na Bibliotheca musical de D. João IV existiam o autographo dos *Casos morales de la Musica* e algumas composições de Araujo, taes como *Psalms*, *Motetes* e *Vilhancicos*, e varias poesias.

(a) *Bibliotheca Hispana*. Appendice, vol. II, p. 322.

(b) Distincto compositor hespanhol, critico estimado e actual Director do Conservatorio de Madrid.

(c) *Museo organico español*. Madrid, 1853, fol. Prologo.

(d) *Bibl. Hisp.* vol. II, pag. 332.

(e) *Neues historisch biographisches. Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790-1813, vol. I, p. 135.

- (f) *Allgemeine Literatur der Musik*, Leipzig, 1792, pag. 332.
 (g) *Bibliotheca Lusitana*, vol. II, p. 136.
 (h) *Catalogue d'une belle collection de livres anciens et modernes relatifs à la Musique et à la Danse*. Liepmannssohn & Dufour, Paris, 1869.
 (i) *Biographie Universelle*, vol. I, p. 125-126.

ASSUMPCÃO (Soror Archangela Maria da) — Esta religiosa é auctora de um *Canto pastoril* com caracter religioso, representado e cantado no convento de Nossa Senhora da Conceição das Religiosas de Santa Brigida, no sitio de Marvilla.

Ignoramos, se a religiosa, auctora dos versos, tambem foi quem escreveu a musica para os côros e para umas phrases soltas, em forma de *Recitativo*, que se encontram no poema.

É provavel que assim fosse, pois n'aquelle tempo estava a educação musical muito generalisada nos conventos, como se vê por varias noticias que deixamos escriptas no decurso d'este livro. Eis o titulo do folheto :

Festivo applauso em que uma Religiosa como pastora, e os Anjos como musicos, no convento de Nossa Senhora da Conceição das Religiosas de Santa Brigida no sitio de Marvilla, celebraram o nascimento do Menino Jesus. Lisboa Occidental, na officina de Joseph Antonio da Sylva, Impressor da Academia Real, 1737, in-4.º de 21 pag.

O poema foi dado á estampa por um amigo da Religiosa, que lhe accrescentou umas notas em Latim. Tem 33 oitavas, 5 quadras e 5 sonetos de differentes religiosas, alem das phrases soltas dos *Recitativos*.

As oitavas eram recitadas pela pastora ou Zagalla e de vez em quando interrompidas pelos côros e recitativos.

Os versos são muito ingenuos.

AVILEZ (Manoel Leitão de) — Mestre de Capella em Granada no principio do seculo XVII, (1625) logar que lhe conquistára a sua reputação. Nasceu em Portalegre e pertenceu á eschola de Antonio Ferro, que frequentou sendo Moço do Coro, na Cathedral da sua patria. Na Bibliotheca d'El-Rei D. João IV, existiam as seguintes obras d'este compositor :



1.) *Missas a 12 vozes*. Estante 36, N.º 812.

2.) *Missas de Nossa Senhora, a 8 vozes*. Estante 36, N.º 807.

Outras muitas *Missas* andavam espalhadas pelas mãos dos curiosos d'esta arte.

AYRES (...)—Amador; tinha uma excellente voz de barítono, dotada de bastante agilidade na execução de composições nacionaes e estrangeiras no estylo italiano. Estava estabelecido em 1822 como negociante no Rio de Janeiro. Era tambem um dos compositores de *Modinhas* mais festejados na capital do Brazil.

B

BACHICHA (...)—Nome singular pertencente a um pianista de talento que fazia parte da Capella Real de Lisboa, no começo d'este seculo (1820), e depois da do Rio de Janeiro.

Era dotado de um talento verdadeiramente extraordinario, sendo sobretudo notavel pela expressão admiravel com que desempenhava as suas improvisações, merito este, que é o característico das grandes *virtuosi*. Bachicha em 1820 não tinha rival. Os ultimos annos da vida d'este artista foram obscurecidos por uma desgraça, a que só podemos comparar a surdez de Beethoven. Bachicha endoudeceu! Parece porém que a loucura tinha despertado n'elle, mais vivo ainda, o sentimento artistico. Um novo mundo, que só elle podia ver, enchia-lhe a alma de tristezas e alegrias extranhas, que riam e choravam nas vozes do seu piano. Então o seu talento tomava proporções surprehendentes, a inspiração levava-o a alturas ignotas d'onde bem cedo descia á realidade; os dedos afrouxavam pouco a pouco, o sorriso apparecia; o artista tinha morrido, e o louco resuscitava!

Assim foi vivendo e um dia—morreu.

D'elle ficou, pois não temos composição alguma que deixasse, apenas a memoria, que pela opinião unanime dos seus contemporaneos bem merece ser legada á posteridade.

BALDY (João José)—Contemporaneo de Marcos Portugal e compositor de musica sacra. Foi musico da Camara real e organista de merito.

O actual par do reino é, segundo crêmos, filho d'este artista.

Legou-nos muitas composições, taes como *Missas, Matinas da Conceição*, e uma *Litania em lá*. Estas composições eram estimadas.

BAPTISTA (Fr. Francisco)—Nasceu na villa de Campo-Maior (Alemtejo) e vestiu o habito dos Eremitas de Santo Agostinho. Foi discipulo de Antonio Pinheiro, e parece que aproveitou bastante com as lições d'este habil mestre, pois sabemos que fôra Mestre de Capella em um convento da sua ordem na cidade de Cordova. A sua actividade artistica resume-se nos annos de 1620-1660, pouco'mais ou menos.

Compôz varias obras musicaes, porém ignora-se de que natureza eram; existiam na Bibliotheca Real da Musica. (a)

(a) *Index das Obras que se conservam na Livraria Real da Musica*. Lisboa, por Paulo Craesbeck, 1649, 4.º gr., 1.ª parte.

BARBOSA (Arias)—Discipulo do sabio Angelo Politiano em Florença, e Lente da cadeira de Eloquencia em Salamanca, que occupou durante vinte annos. (a)

Foi chamado depois a Lisboa por D. João III, sendo ahi mestre dos irmãos d'el-rei. Ignora-se ao certo a época da sua morte, que uns fixam em 1520, outros em 1530. Foi natural de Aveiro. Barbosa é mencionado n'este livro por ser auctor da seguinte obra:

Epometria, ou tratado da geração dos sons. Sevilha, 1520, in 4.º Forkel (b) pretende ter sido publicada em Salamanca, fundando-se na auctoridade de Sulzer, (c) que não menciona a cidade de Sevilha, como logar da impressão.

O auctor queixa-se n'esta obra, do mau effeito que produziu não só na musica, mas tambem na pronunciação vulgar e poetica das syllabas e das palavras, a introducção dos generos em harmonico e chromatico: «*Scriserunt ille relectionem magnificam doctam uberemque, in qua multa questus est quod non modo musice temporum vitio indignam passa est jacturam duorum generum enarmonici et chromatici, cum tempestate nostra vix diatonico cantetur; sed etiam quod percere vocum syllabarum que tum poeticae, tum communes pronunciations.*»

* Barbosa parece pertencer á escola de Isaac Vossius. (d) Esta seita dava como provadas todas as fabulas que se contavam do effeito extraordinario da musica grega, attribuindo este á variedade do seu rhythm. Negava toda a belleza á musica moderna, que considerava um aborto da arte e que julgava indigna de occupar a attenção dos homens intelligentes. As provas que estes partidarios da musica antiga apresentavam em abono das suas opiniões, reduzia-se a pouca cousa ou nada. Divertiam-se a mimosear os seus adversarios com toda a qualidade de palavras exquisitas e pouco sonoras, tiradas do *Diccionario do baixo latim*. Não se pôde realmente defender uma idéa com armas mais fracas.

(a) Forkel, *Allgemeine Literatur der Musik*, pag. 441, traz tambem *Arius*. Este nome equivale a Ayres, como vemos pelo nome de Ayres Pinhel, jurisconsulto, que em latim era *Arias Pinel*.

(b) *Ibid.*

(c) *Allgemeine Theorie der schoenen Kunste*. Leipzig, 1792-1794, p. 376.

(d) Celebre philologo nascido em Leyden em 1618. Publicou o seguinte livro, que fez bastante sensação no seu tempo: *De Poematum cantu et viribus rhythm.* Oxford, 1673, in 8.º

Morreu com a dignidade de conego em Windsor, (Inglaterra) a 21 de Fevereiro de 1689.

BARCA (Francisco)—Natural de Evora, e freire da ordem militar de S. Thiago que professou no convento de Palmella a 26 de Dezembro de 1625, onde entrára no anno precedente. Foi Mestre de Capella no seu convento em 1640, e exerceu depois o mesmo cargo em Lisboa, no Hospital Real de Todos os Santos, (a) onde morreu.

*

As suas numerosas obras, todas manuscriptas, conservavam-se na Bibliotheca Real da Musica antes de 1755.

(a) Gerber, *Neus Hist. biogr. Lexicon*, vol. 1, pag. 261, transporta erroneamente a capella d'este Hospital para uma egreja d'Evora.

BELEM (Fr. Antonio de)—Nasceu em Evora em 1620 e recebeu o habito de S. Jeronymo no convento do Espinheiro a 29 de Janeiro de 1641. Aprendeu a musica no celebre Seminario da Cathedral da sua patria, alcançando pela distincção com que cursara os seus estudos musicaes os logares de Vigario do Côro e Mestre de Capella no convento de Belem. Ahi morreu a 3 de Março de 1700, admirado pelos nacionaes e respeitado pelos estrangeiros.

Em 1667 tinha sido nomeado Prior da sua ordem em attenção ao seu comportamento exemplar e serviços á religião.

Compôz:

1.) *Livro de Responsorios para todas as festas de 1.ª Classe de Estante.* (a)

2.) *Psalmos a 4, 5 e 6 coros, para as festas de Christo e de Nossa Senhora.*

3.) *Missas a 4, 6 e 8 vozes.*

4.) *Lamentações da Semana Santa, a 4, 6 e 8 vozes.*

5.) *Misereres a 3 coros.*

6.) *Misereres a 4, 5 e 6 coros de 4 vozes cada um.*

7.) *Oração de Jeremias a 4 vozes.*

8.) *Lições do Officio de Defunctos a 4 e 8 vozes.*

9.) *Vilhancicos para todas as festividades.*

(a) Estes *Responsorios* cantavam-se no convento de Belem no tempo de Barbosa Machado, que os classifica com o titulo vago de *Obra de grande estudo e primor.*

Fallando tambem da *Oração de Jeremias*, diz que era de *grande devoção e suavidade.* (*Bibliotheca Lusitana*, vol. 1, pag. 218.)

As composições de Fr. Antonio de Belem, conservavam-se pela maior parte no Mosteiro de Belem, e algumas poucas na Bibliotheca musical de D. João IV.

BELLO (João Fradesso)—Discipulo de Fr. José Marques e bom organista. Viveu na ilha da Madeira e morreu em 1861.

As suas composições sacras gozam a reputação de serem correctas, as idéas claramente concebidas e bem executadas. Honremos o musico que teve a coragem de luctar contra o gosto depravado de um publico, acostumado aos *imbroglii* musicaes de um Casimiro, de um Bispo Athaide, etc.; esta resistencia indica uma alma bem formada, uma alma de artista.

BERNARDES (A. J.)—Pianista e compositor, do qual conhecemos varias reduções para piano, tiradas das Operas de Rossini, *Bianca e Faliero*, *Turco in Italia*, etc.

BOMTEMPO (João Domingos)—Eis um dos nomes que honraram e honram ainda a Arte em Portugal, tanto como compositor, como instrumentista.

Nasceu em Lisboa em 1775 (a) e segundo outra opinião em 1781. (b) Deixou em 1806 a sua patria para cultivar em Paris as suas bellas disposições musicaes, que já eram grandes. Ahi esteve bastante tempo, seguindo depois para Londres. Em 1818 encontramol-o de novo em Paris, fugindo ao clima inhospito da Inglaterra, onde tinha vivido alguns annos. Deu na capital das artes alguns concertos em que foi justamente apreciado, recebendo então a consagração do seu merito artistico. Dois annos depois despedia-se de Paris e voltava a Portugal, onde viveu até morrer em Lisboa a 13 de Agosto de 1842. (c)

Bomtempo como verdadeiro artista que era, e vendo o estado lastimoso a que chegára a divina arte na sua patria, tentou levantar-a do estado de abandono em que jazia, fundando para isso a primeira Academia Philarmonica em Lisboa; porém os acontecimentos de 1823, essa politica torpe e vergonhosa que tanto mal tem feito a este desgraçado paiz, veiu anniquilar apoz trez annos, o pensamento generoso do artista portuguez que viu morrer a sua idéa favorita perdida e abandonada.

Em 1833, já Director do Conservatorio na secção musical,

foi nomeado Mestre de D. Maria II e da Infanta D. Isabel Maria, depois condecorado com a commenda de Christo e ultimamente nomeado Chefe da orchestra da côrte, depois da entrada de D. Pedro IV em Lisboa. Este artista jaz no cemiterio dos Prazeres em sepultura propria.

O seu retrato em lithographia, encontra-se em uma collecção de retratos dos homens illustres que sobresahiram em Portugal no seculo XIX, editada por Antonio José dos Santos, 1843-1844.

Eis a lista incompleta das suas composições; dizemos, *incompleta*, porque em 1820 já o numero das suas composições subia a 22. São:

1.) *Primeiro concerto de piano com acompanhamento de orchestra.*

2.) *Segundo concerto de piano, idem.*

3.) *Sonatas para piano.* Sabemos que uma d'ellas: *Grande Sonate pour le Forte piano*, fôra impressa em Paris, 1803. (d)

4.) *Differentes Fantasias e Arias variadas (Airs variés) para piano e orchestra.*

5.) *Variações sobre o Fandango*; obtiveram muitos applausos nos seus concertos em Paris e Londres.

6.) *Variações sobre o hymno national inglez God save the king.*

Escreveu tambem muita musica sacra que o cardeal Sarai-va (e) diz ser no estylo de Haendel e Haydn; veremos já até onde chega a verdade d'esta apreciação.

Obtivemos conhecimento das seguintes composições:

7.) *Messe de Requiem à quatre voix, chœurs, et grand orchestre avec accompagnement de Piano à défaut d'orchestre, ouvrage consacré à la mémoire de CAMÕES par J. D. Bomtempo. Chez Auguste Leduc, éditeur Marchand de musique au grand magasin, Rue de Richilieu, n.º 78, folio de 205 pag.*

Chamamos a attenção do leitor para a analyse, que apresentamos mais abaixo d'esta celebre Missa.

8.) *Varias Matinas.*

9.) *Responsorios dos mortos.* Foram executados na egreja de S. Domingos, a 21 de Março de 1822, em commemoração da morte da rainha D. Carlota Joaquina.

10.) *Missa solemne com coros e orchestra*, cantada no mesmo templo em Julho de 1821 para festejar a promulgação da Constituição.

11.) *Missa de Requiem*, feita para as exequias de D. Maria I.

12.) *Missa de Requiem*, feita para as exequias de D. Pedro IV.

Estas duas ultimas Missas são composições notaveis.

13.) *Methodo de Piano-forte com exercicio em todos os generos, etc.* Offerecido á Nação Portugueza. Londres, 1816. (f)

Bomtempo escreveu uma opera: *Alessandro n'ell'Indie*.

Messe consacree á la mémoire de CAMÕES, (n.º 7)

ANALYSE

Missa dedicada a Camões!

Lembrança generosa e sympathica de um verdadeiro artista, que levantou um bello monumento ao poeta immortal, cincoenta annos antes da nação portugueza se lembrar que tinha uma divida sagrada a pagar, uma divida de tres seculos!

Cumprimos o nosso dever de critico e de historiador, analysando a bella composição de Bomtempo e fazemol-o com tanto maior empenho porque reconhecemos a necessidade de prestar toda a justiça a um grande artista que uma patria ingrata, tão cedo olvidou.

Examinando a Historia da Musica sagrada, desde o momento em que o homem, ajudado pelo sentimento e pela inspiração, trouxe para a composição do estylo sacro elementos de uma ordem superior áquelles, de que então dispunham os artistas, e que eram meramente especulativos, descobrimos em assumptos religiosos tres methodos distinctos de intrepreatação musical.

O primeiro, a que chamaremos *hieratico* ou *canonico*, consiste na imitação das formas adoptadas durante a idade media e Renascença, formas ainda até certo ponto um pouco limitadas e ainda algum tanto convencionaes, mas não isemptas de

um sentimento mystico, formas produzidas pelo espirito scientifico ainda pouco methodico e determinado que caracteriza a renascença.

Giovanni Pierluigi da Palestrina é a mais alta expressão d'este estylo.

O segundo modo, a que podemos chamar *humano*, consiste em traduzir musicalmente o sentimento religioso debaixo do ponto de vista individual, empregando todos os recursos que a musica offerece para a intrepreatação do drama religioso. Este modo, como se vê, essencialmente dramatico, foi inaugurado por Pergolèse e Mozart e seguido mais tarde por Beethoven, Mendelssohn, Rossini e quasi todos os compositores modernos, dotados de verdadeiro talento.

E com effeito, hoje, só nos commovem as obras d'estes grandes poetas que descreveram o homem-Deus e não o Deus-homem.

As abstracções mysticas perderam quasi todo o poder com que fascinavam os crentes do seculo x e seguintes até principios do seculo xvi; para que hoje *entendamos* devem fallar-nos *intelligentemente* tanto ao coração, como á razão.

O terceiro modo de intrepreatação, é um modo de *transição*. A musica não se liberta ainda das convenções medievas, mas já se descobre n'elle a affirmação humana e d'estes dous elementos misturados (*canonico* e *humano*) é que resulta a feição caracterisca das obras primas de Haendel, de Bach e de outros genios da eschola allemã.

Para citarmos um exemplo mais ao alcance da maioria dos nossos leitores, lembraremos a scena da Egreja na opera *Fausto* (g) de Gounod em que a *côr local* é conservada pelos contrapontos do orgão, emquanto a expressão dramatica mais geral, resulta das modulações e dos fragmentos melodicos que predominam durante o *Recitativo* de Mephistopheles.

Na missa de Bomtempo nota-se o segundo modo de intrepreatação, por estar escripta no estylo livre e dramatico.

O compositor forceja sempre por exprimir com propriedade o sentido das palavras, escolhendo entre os vastos recursos da or-

chestra as associações e opposições de timbres mais favoraveis á interpretação dos varios sentimentos que lhe inspira a prosa da Egreja, n'uma palavra, pertence á eschola de Mozart. Em algumas partes até imita certas fórmas do seu illustre predecessor como no *Quid sum miser*, em que o desenho do acompanhamento das 1.^{as} Rabecas é identico com o acompanhamento da *Lacrymosa* de Mozart. (h)

Tal foi o poder magico e fascinador d'este trecho incomparavel, que quasi nenhum compositor depois tem apresentado a situação dramatica descripta por Mozart na *Lacrymosa*—de uma maneira original e independente; parece que quando cheguem ao ponto critico, perdem toda a individualidade, ficam encantados em contemplação extatica, ouvindo apenas as harmonias celestes da *Lacrymosa*!

A par d'estas pequenas sombras, desculpaveis pela visinhança do vulto mais elevado que existe na arte musical, quantas bellezas originaes, e em geral quanto vigor de concepção!

O Introito: *Requiem æternum dona eis, Domine*, principia com um *pianissimo* da orchestra produzido pelo *pizzicato* do quartetto e dos timballes cobertos; os oboes, depois d'este claro-escuro musical, soltam uma phrase muito simples em terceiras; o emprego do timbre d'este instrumento, depois das harmonias precedentes, produz um bello effeito poetico, comparavel á voz da innocencia humilde que do meio da *turba peccatorum* se levanta da terra, implorando a misericordia infinita.

O côro entra logo em seguida a esta pequena e admiravel introdução, com um *crescendo* que vem abrir nas palavras: *Te decet hymnus*, passando o tom de menor para maior. A insistencia da nota *ut*, repetida pelas rabecas e violetas tem grande energia e torna muito sensivel o *diminuendo* que se segue até ás palavras: *et tibi reddetur* que são cantadas *piano*. Immediatamente e sem transição passa a orchestra para *fortissimo* em quanto o coro canta o: *Exaudi orationem*. Os violinos repetem o *lá b mol* (1.^{ra} corda,) como anteriormente no *diminuendo* repetiram o *ut* (2.^{da} corda,) porém a differença de timbre mais femi-

nil n'esta corda do que na 1.^ª, e a altura do som produziu aqui um effeito saliente: vemos o supplicante ancioso, que receia não ser attendido e treme perante a presença terrivel do Juiz supremo.

O final: *et lux perpetua* é admiravel; na sua simplicidade apparece a aurora do dia celeste e da fraternidade universal?

O *Kyrie* é energico e solemne, porém inferior ao *Dies iras* que segue depois.

Temos de repetir aqui mais uma vez o que dissemos a respeito da *Lacrymosa* de Mozart e do *Quid sum miser* de Bomtempo.

Estes grandes poemas do terror religioso não se prestam a intpretações expressivas muito differentes; as combinações sonoras da orchestra já foram n'este caso empregadas com tanta propriedade por Mozart, o genio incomparavel do compositor allemão esgotou e applicou de tal forma todos os recursos harmonicos para o drama religioso, deu-lhes tantas e tão variadas formas no seu *Requiem* e nas suas missas, que é quasi impossivel tratar este thema sem repetir a ideia do mestre.

O proprio Berlioz para traduzir este pagina—*Dies iras*—da musica religiosa, augmentou extraordinariamente as proporções da orchestra, introduzindo na sua composição já instrumentos novos, já multiplicando o numero de instrumentos até então empregados isoladamente, como fez para os *tymballes*. (i)

O nosso Bomtempo reduzido ás forças da orchestra de Mozart, não fez, nem podia fazer mais do que elle; escalas *chromaticas* e *diatonicas* nos instrumentos de cordas, tremulos, accordes *staccato* que percorrem toda a massa orchestral—eis o colorido do *Dies iras*.

É porem ainda surprehendente o partido que tira de tão poucos elementos; tudo está apropriado, a musica cinge-se sempre á palavra do verso, traduzindo a sensação com força e verdade.

Deve particularmente notar-se a marcha harmonica com que termina a primeira parte e que é uma bella inspiração.

No *Tuba Mirum*, apparece a influencia de Mozart em toda a evidencia. A phrase do *tutti*, é muito analoga á do *basso* no *Requiem* de Mozart, os desenvolvimentos são porém em tudo diferentes e a instrumentação de Bomtempo tem n'este trecho um brilho e uma sonoridade perfeitamente em harmonia com a ideia da trombetta convocadora.

Meyerbeer na scena da resurreição das freiras no *Roberto, o Diabo* (j) produz um effeito especial, uma impressão do *outro mundo*, pelo emprego dos fagottes em *duo*; é exactamente com o mesmo effeito que Bomtempo abre o: *Judex ergo cum sedebit*, uma das partes mais caracteriscas da sua Missa. O desenho do acompanhamento sempre persistente, salva-se da monotonia desagradavel pelas modulações que vae atravessando, e pinta com toda a verdade musical, a agglomeração sempre crescente dos homens em volta do tribunal supremo.

Estão esperando a decisão fatal—a sentença eterna, sente-se a anciedade de toda essa multidão immensa que vem pesar na balança infallivel as suas culpas, mais que as suas virtudes, e essa anciedade é communicada irresistivelmente ao auditorio pela phrase da orchestra que pinta admiravelmente a agitação e anciedade d'aquelle immenso auditorio. Eis, que do meio da multidão que se conservava silenciosa, attonita pelo espanto da resurreição, se ergue a voz: *Misericordia! Quid sum miser!*

Não sabemos, se Bomtempo foi muito religioso; o que é verdade, é que foi um artista que quando produzia, sentia fortemente e com a mesma força exprimia os seus sentimentos. Foi um verdadeiro poeta.

Sirvam-nos de testemunho estas paginas do seu *Requiem*.

Quid sum miser, dizem primeiro os sopranos, em seguida os baixos, seguindo-se e misturando-se as diferentes vozes, até se enfeixarem no côro total, em quanto as rabecas suspiram no acompanhamento as suas phrases plangentes e os instrumentos de sôpro vão entrando successivamente, junctando-se, dividindo-se e dialogando novamente. Tudo geme, tudo chora, tudo supplica, *gementem et contristatem*. É a grande lamentação, é o terror universal!

Os trechos mais salientes depois d'estes são o: *Ingemisco tamquam reus*, saturado de uma melancholia mui suave, e o *Agnus Dei*, onde se revelam mais uma vez as qualidades dramaticas do nosso artista.

O *Confutatis* e *Benedictus*, não são tão notaveis, posto que ainda n'elles se reconheça a mão do mestre.

Synthetizando o que dissemos e considerando a obra no seu todo encontramos as seguintes qualidades. Em primeiro lugar: Unidade de estylo sem monotonia, nem fraqueza, unidade que resulta sempre, quando a concepção vigorosa imprime n'uma obra o cunho de uma só individualidade.

O tecido harmonico é de uma correção, que nem exclus a novidade, nem a energia; a instrumentação revela sempre um gosto distincto e elevado, identificação perfeita da palavra e da nota, que traduz sempre com muita expressão e propriedade o sentido da phrase. Elevação do pensamento musical que tem de um lado grandeza e austeridade, do outro o sentimento humano; a paixão e a inspiração celeste. Devemos entretanto, a bem da verdade confessar o lado fraco de Bomtempo, que lhe tem sido prejudicial o mais possivel, devendo-se attribuir em parte (k) a este defeito a obscuridade em que se tem conservado as suas obras.

Bomtempo não tinha o instincto melodico; é o que se descobre n'esta sua aliás bella obra; raras vezes soube exprimir o seu pensamento com esses cantos felizes que são para os compositores a garantia mais segura da attenção da posteridade, os diamantes luminosos das suas corôas artisticas e que conservam o nome d'esses immortacs em luz perpetua através da penumbra dos seculos.

Mas, se ao lado d'esta deficiencia encontrámos tantas qualidades brilhantes de saber, de imaginação, de sentimento e mesmo de inspiração e sobre tudo um poder descriptivo extraordinario, não devemos ser cúmplices n'um silencio, que além de anti-patriotico, é devéras injusto.

O vulto de Domingos Bomtempo, levanta-se tão alto acima das figuras quasi liliputianas dos seus tristes collegas contempo-

raneos, que seriamos nós todos os portuguezes, injustos e ingratos, se não esculpissemos o seu nome em letras de ouro nas paginas da nossa Historia artistica.

Saudo pois, em nome de todos os meus compatriotas a memoria gloriosa de João Domingos Bomtempo!

Se o compositor foi notavel não o foi menos o instrumentista; eis o que Balbi (1) nos diz do pianista:

«Tous les Portugais s'accordent à placer Bomtempo au premier rang parmi les pianistes. Ce jugement a été confirmé par les étrangers à Londres, à Paris et ailleurs, où cet artiste a brillé par son talent extraordinaire, sans que la comparaison qu'on était à même de faire de son talent avec d'autres artistes de premier ordre ait pu diminuer l'enthousiasme excité par la douce expression et l'inconcevable rapidité qu'il déploie dans l'exécution des morceaux les plus difficiles.»

Não sabemos, se a falta de instincto melodico que lhe notámos na *Missa* se revela tambem nas outras composições sacras e profanas, principalmente na sua Opera: *Alessandro nell'Indie*.

O exame da Opera devia decidir esta questão, pois em uma *Missa* ainda não se nota tanto a falta de idéas melodicar, como na composição de qualquer trecho de musica lyrica, que vive por assim dizer, quasi exclusivamente da melodia.

Fazemos estas ultimas observações para que algum critico mal avisado não tenha a idéa infeliz de querer generalisar as conclusões da nossa analyse applicando-as a todas as demais composições de Bomtempo.

Os contemporaneos falando da Opera citada, concedem-lhe talento dramatico e uma imaginação brilhante, o que vem confirmar o que dissemos na analyse da *Missa*, mas não falam da inspiração melodica.

(a) I. F. da Silva, *Diccionario Bibliographico*, vol. III, pag. 363.

(b) Fétis, *Biogr. Universelle des Musiciens*, vol. II, pag. 24.

(c) Fétis, *ibid*, diz 1847.

— Estes dois escriptores não concordam nas datas; as de Fétis são: Nascimento, 1781.

Partida para França, 1806.

Depois, viagem a Inglaterra e volta a Paris, 1818.

Volta para Portugal em 1820, e morre em Lisboa em 1847.

—I. da Silva indica as seguintes:

Nascimento, 1775.

Sahida de Portugal, 1795.

Volta á patria em 1820 pouco mais ou menos, e morre em Lisboa a 13 de Agosto de 1842.

Julgo serem estas ultimas datas mais exactas.

(d) Quasi todas as obras de Bomtempo foram publicadas em França e Inglaterra, em bellas edições.

Em Portugal mui poucas se imprimiram, o que explica bem a sua raridade. As principaes pertencem ao ultimo periodo da actividade artistica de Bomtempo.

(e) *Lista de alguns artistas portuguezes*, pelo Bispo Conde D. Francisco de S. Luiz. Lisboa, 1839, in 4.º, appareceu primeiro no jornal o *Recreio*.

(f) I. da Silva, *Dicc. Bibliogr.*, vol. III, pag. 363, inclue n'esta obra uns *Elementos de Musica*, indicando o titulo, sic: *Elementos de Musica e Methodo de tocar Piano-forte, etc.*

(g) Vide *Partition d'orchestre*. Paris.

(h) Vide *Requiem, partition d'orchestre*. Paris. V.º *Launer*.

(i) Exemplo, vide o admiravel trecho: *Tuba mirum* da sua *Messe de Requiem*.

(j) Vide *Partition d'orchestre*. Paris.

(k) Dizemos em parte, porque a outra parte que é bem maior, recáe sobre nós, portuguezes, que mais uma vez provamos a mais feia ingratidão para com um grande artista.

(l) *Essai statistique*, vol. II, CCVIII e CCIX.

BOTELHO (Fr. Estevão)—Natural de Evora; filho dos nobres Domingos Botelho de Vilhena e Maria de Aragão, e nascido em 1629 aproximadamente.

Professou o instituto canonico de S. Agostinho a 29 de Junho de 1650, e foi Prior dos Conventos de Arronches e Loulé.

Deixou em manuscrito um: *Tratado de Musica*, varios *Motetes e Vilhancicos*.

BRAMUDO (Fr. João)—Compositor talvez portuguez.

Solano cita na sua obra (a) varios exemplos d'este auctor.

(a) *Nova instrucção musical*. Lisboa, 1764, in 4.º, Discurso III, p. 246.

BRITO (Estevão de)—Mestre de Capella nas Cathedraes de Badajoz e Malaga. Foi discipulo de Filippe de Magalhães com

quem rivalisou, alcançando pelas suas obras grandes applausos em toda a Hespanha. (a) Viveu na primeira metade do seculo xvii e deixou muitas composições, que se conservavam na Bibliotheca Musical d'el-rei D. João iv, em Lisboa antes de 1755.

Eram :

- 1.) *Tratado de Musica*. Ms. Estante 18, N.º 513.
- 2.) *Motetes a 4, 5 e 6 vozes*. Estante 20, N.º 569.
- 3.) *Motete: Exurge quare obdormis Domine, a 4 vozes*. Estante 36, N.º 809.
- 4.) *Vilhancicos da Natividade*. Estante 28, N.º 697.

(a) Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, vol. 1, pag. 753.

C

CABRAL (Antonio Lopes)—Freire da Ordem militar de Christo e cantor das capellas de Affonso vi e D. Pedro ii.

Nasceu em Lisboa em 1634 do casamento de Pedro Lopes Cabral e Filippa de Sousa. Foi beneficiado das egrejas de Santa Maria de Thomar e de Santa Maria do Castello de Ponte de Lima, e morreu a 6 de Dezembro de 1698, sendo sepultado na capella do claustro de S. Francisco.

CABRAL (Camillo)—Companheiro de estudo, na Italia, dos dois irmãos Lima e de João de Sousa Carvalho. Foi subsidiado pelo governo de D. José, que o tinha mandado para o Conservatorio de Napoles a fim de completar a sua educação musical. Quando os quatro artistas voltaram para Portugal, foram os dois Limas e Cabral nomeados professores no Seminario Patriarchal, e Carvalho, como o mais habil dos quatro, recebem a nomeação de Mestre da familia real pelo fallecimento de David Perez.

CAETANO (Fr. Luiz de S.) — Monge franciscano, natural de Felgueiras, comarca de Guimarães, onde nasceu em 1717, sendo filho de Manoel Martins de Freitas. Professou no convento de S. Francisco de Guimarães a 12 de Dezembro de 1733, onde estudou as disciplinas ecclesiasticas e obteve em seguida a patente de prégador.

Aos seus conhecimentos no Cantochão e á sua voz agradável deveu o lugar que alcançou de Vigario do Côro do convento da sua ordem em Lisboa. Não é talvez certo ter sido sub-chantre de convento algum na capital, como Fétis (a) assevera, pois não notamos esta classificação em nenhuma das noticias que examinamos relativas a este compositor.

Compôz a musica da seguinte obra, escripta pelo padre fr. Manoel de S. Damaso:

Corôa serafica tecida de puras e fragrantes flores pelo ardente affecto dos padres menores da Provincia de Portugal, para com summa melodia ser offercida em acção de graças nos coros Franciscanos e no das mais religões sagradas, todas amantes da pureza Marianna. Lisboa, na Officina Joaquiniana da Musica. 1744, in 4.º

Fétis, (b) cita-o tambem como o auctor da lettra d'esta obra, quando apenas compôz a musica para ella.

(a) *Biographie Universelle des Musiciens*, vol. II, pag. 143.

(b) *Ibid.*

CAMPOS (João Ribeiro de Almeida) — Presbytero secular, Mestre de Cantochão no Seminario episcopal de Coimbra no fim do seculo XVIII. Mestre de Capella na Cathedral de Lamego, professor e examinador de Cantochão no mesmo bispado. Suppõe-se (a) ser o mesmo que se encontra matriculado no primeiro anno juridico (1785-1786) com o nome de João Ribeiro de Almeida Campos, filho de Antonio Coelho de Campos, natural de Vizeu. Ignoramos as demais circumstancias da sua vida, sabendo apenas que fôra Bacharel formado em Leis pela Universidade de Coimbra. É auctor das seguintes obras:

1.) *Elementos de Musica*. Coimbra, na Real Imprensa da Universidade. Dedicatória a Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho, Bispo de Coimbra, etc. (b) Anno 1786, in 8.º peq. de VIII, 92 pag. com uma estampa. Este livro que era destinado para uso da aula do paço episcopal de Coimbra, é hoje raro por estar a maior parte da edição em papel, no deposito da Imprensa da Universidade.

2.) *Elementos de Cantochão, offerecidos a S. A. R. o serenissimo snr. D. João, principe Regente. Destinados para uso do novo Seminario de S. M. A. Ajuntando-se-lhe as Ceremonias e Cantorias mais precisas para a visita que os excellentissimos Bispos fazem ás Igrejas das suas Dioceses*. Lisboa, 1800, na Officina patriarchal de João Procopio Corrêa da Silva, in 4.º, de 71 pag.

Este livro teve certamente numerosas edições, porque encontramos um exemplar da edição de 1859 (!) O titulo, formato e numero de paginas é o mesmo; o logar da impressão é que varia; sendo a edição de 1859 impressa no Porto.

Temos pois, edições successivas no espaço de cincoenta e nove annos até á de 1859 do Porto, Typographia Commercial.

Não sabemos se deixou composições, mas é provavel que tivesse escripto alguma cousa.

(a) I. F. da Silva, *Diccionario Bibliographico*, vol. iv, pag. 26. É verdadeira esta supposição, porque o prologo do livro de Almeida Campos, vem assignado: João Ribeiro de Almeida e Campos, quando o frontispicio traz apenas: João Ribeiro de Almeida, estudante da Universidade de Coimbra. Nas edições dos *Elementos de Cantochão*, (1800 e 1859) vem egualmente o nome que adoptamos.

(b) Este prelado foi o fundador da aula de Musica do Paço Episcopal, cuja regencia foi incumbida mais tarde a José Mauricio.

CANNOGIA (José Avelino)—Professor de clarinette no Conservatorio de Lisboa em 1838. Foi um artista distincto e applaudido nas principaes cidades da Europa, onde deu concertos. As suas composições para clarinette são numerosas.

CARDEIRA (P.º Luiz)—Nasceu na freguezia de Nossa Senhora das Neves, perto de Beja em 1585; foi filho de Cosme Ver-

melho e Branca do Monte, familia nobre e opulenta. Fez os seus primeiros estudos na Companhia de Jesus a 25 de Dezembro de 1600. No anno seguinte partiu para as Missões da India, onde esteve doze annos. Passando depois para a Ethiopia, chegou a De-far e occultou-se no porão da galeota que o conduzia. Ali me-mo aprendeu a lingua amarina (idioma indigena) e aproveitou-se d'ella para instruir os habitantes convertidos do paiz no manejo de diversos instrumentos em que era habil, para dar assim mais esplendor ao culto catholico. Esta tentativa sahiu porém cara aos christãos, porque o Imperador, (a) advertido d'este facto e de-tecto de genio pouco philarmonico, ordenou a expulsão de todos os crentes e á testa da lista proscriptiva, collocou o Patriarcha, D. Affonso Mendes. Cardeira, para fugir á perseguição, occultou-se, foi porém descoberto e morreu atrozmente suppliciado a 13 de Abril de 1640.

(a) Não se admire o leitor da barbaridade do principe indio. Este, in-struido pelos proprios jesuitas no manejo da *torques* e dos *anjinhos*, quiz ex-perimentar uma vez o effeito de taes instrumentos n'aquelles que d'elles usavam em nome de *Christo* e da *Santa Religião Catholica*! Era o desejo de um discipulo ambicioso de conhecimentos, e bom discipulo era elle—de mestres que não podiam ser melhores! O que lastimamos, é que o nosso musico tivesse sido o objecto da experiencia.

CARDOSO (...)—Pianista e discipulo do Seminario Musical de Lisboa, mais tarde Conservatorio Real de Musica. (a) Viveu no principio d'este seculo (1820).

(a) Vid. Decretos de 5 de Maio de 1835, e de 15 de Novembro de 1836.

CARDOSO (José Marques)—Natural de Macau. Escreveu: *Methodo de Musica*. 1853. Nada mais sabemos a seu respeito.

CARDOSO (Manoel)—Capellão de D. João III, natural de Lisboa, onde nasceu no meado do seculo XVI. Escreveu: *Passionarum juxta Capellæ Regiæ Lusitanæ consuetudinem. Accentus rationum integre observans*. Leiriz, per Antonium Ma-riz, 1575, folio.

¹⁷² **CARDOSO (Fr. Manoel)** (a) — Freire da ordem dos Carmelitas calçados, habito que vestiu a 5 de Julho de 1589. Foi o mais celebre organista e contrapontista que houve no seu tempo em Portugal e Castella, (b) Mestre da Capella da Cathedral de Evora e discipulo do Seminário musical da mesma cidade. Tinha nascido em 1569 na villa de Fronteira (c) no Alemtejo, de Francisco Vaz e Isabel Cardoso. A reputação de excellente musico e insigne organista (d) de que gosava em Portugal, augmentou ainda mais, quando apresentado em Madrid a Filippe IV para lhe offerecer um livro de Missas, este monarcha o gratificou generosamente, nomeando-o, além d'isso, Mestre da sua Capella.

Um compositor tão distincto não podia escapar facilmente á attenção de D. João IV, que honrou o artista, visitando-o varias vezes e chamando-o frequentemente ao paço para o consultar sobre assumptos musicaes. Foi extremamente modesto, qualidade tanto mais apreciavel, quanto é raro, mesmo em artistas de certa ordem.

Aos titulos já mencionados, accrescem os de Sub-Prior do convento de Lisboa, Mestre de Capella ahi mesmo e o de Definidor da sua ordem em 1628 e em 1647.

Quando D. João IV teve a idéa de ornar a Bibliotheca Real da Musica com os retratos dos mais celebres compositores portuguezes, collocou em primeiro logar o de Cardoso. Esta acção praticada por este principe sympathico não deixa de ter uma certa importancia relativamente ao merito d'este compositor.

Morreu a 29 de Novembro de 1650; (e) foi sepultado no antigo cemiterio do convento de Lisboa com o seguinte epitaphio:

Aqui jaz o P.^o Manoel Cardoso, Mestre e Varão insigne na Arte da Musica.

Compôz:

1.) *Livro de Magnificas a 4 e 5 vozes.* Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1613. Folio gr.

2.) *Livro de Missas quaternis, quinque et sex vocibus.* Olysiptone apud Petrum Craesbeck, 1625. Fol. gr. Dedicado ao Duque de Barcellos, depois D. João IV.

*

3.) *Missae quaternis et sex vocibus, liber secundus*. Ibi apud Laurentium Craesbeck, 1636. Fol. Offerecido ao mesmo príncipe, sendo Duque de Bragança.

4.) *Missae B. Virginis quaternis et sex vocibus, liber tertius ad S. C. R. Majestatem Philippi IV, Hispaniarum Regis ac novi Orbis Imperatorem*. Ibi apud eundem Typograph., 1646. Fol. gr.

Uma das missas que se encontra n'esta collecção, e que é composta sobre as palavras: *Philippus Prudens*, póde-se considerar, senão como a sua primeira, ao menos como uma das suas melhores composições. (f)

5.) *Livro que comprehende tudo quanto se canta na Semana Santa*. Lisboa, por Lourenço Craesbeck, 1648. Fol. Offerecido a D. João IV.

A Bibliotheca Real da Musica possuia, entre outras muitas obras d'este auctor, as seguintes, em manuscripto:

6.) *Cinco Missas*.

7.) *Um Magnificat*.

8.) *Dois Hymnos*.

9.) *Uma Antiphona de diversas vozes*. Estante 35, N.º 800.

10.) *Missa de 8 vozes*. Estante 35, N.º 802.

11.) *Missa de 9 vozes*. Estante 35, N.º 802.

12.) *Dois Vilhancicos do Natal; o primeiro a 3 vozes e o segundo a 6*. Estante 28, N.º 704.

Compôz tambem *Psalmos, Responsorios a diversas vozes, Lições do Officio de Defuntos*, e os celebres *Motetes*, que se costumavam cantar em Lisboa durante os Passos, no meado do seculo xvii.

Manoel de Faria, (g) fallando d'este celebre artista, n'uma das suas obras, diz:

— Desde el Carmelo altissimo el Cardoso
Que excede al gran Ruger, se le acompaña.

(a) Fétis, *Biogr. Univ.* vol. II, pag. 187, acrescenta-lhe o nome de Francisco, (sic.) Francisco Manoel Cardoso; julgamos ser engano.

Barbosa Machado, *Bibl. Lusit.*, vol. III, pag. 213; Baptista de Castro, *Mappa de Portugal*, vol. II, pag. 350; e D. Nicolau Antonio, *Bibl. Hisp.*, vol. I, pag. 265, escrevem-n'o como acima indicamos. O seu epitaphio tras tambem o mesmo nome.

(b) Castro, *Mappa de Portugal*, vol. II, pag. 351.

(c) Fétis, engana-se quando o diz natural de Beja; egual erro commeteu Nicolau Antonio; e Gerber, *Hist. Biogr., Lexicon der Tonkünstler.*

(d) Pedro Diniz, *Das Ordens religiosas em Portugal*, pag. 267 e 268.

(e) Castro, *Mappa*, etc. loc. cit. : diz 24 de Dezembro, recitando o *Te-Deum Laudamus.*

(f) Pedro Diniz, loc. cit.

CARMO (Antonio do)—É Volckmar Machado, (a) que nos dá noticia d'este musico, como sendo mestre do pintor Antonio Fernandes Rodrigues. Nada mais sabemos d'elle.

(a) *Collecção de Memorias*, pag. 288.

CARNEIRO (Fr. Manoel)—Freire da ordem dos Carmelitas, natural de Lisboa e excellente organista. (a) Professou a 20 de Maio de 1645 e morreu 50 annos depois, a 29 de Agosto. Foram seus paes Antonio Carneiro e Anna de Figueiredo.

Compôz:

1.) *Responsorios e Lições das Matinas de Sabbado Santo, a 2 coros.*

2.) *Responsorios das Matinas da Paschoa, a 2 coros.*

3.) *Missa de Defuntos e as primeiras Lições de cada Nocturno, a 2 coros.*

4.) *Psalmos, Motetes e Vilhancicos, a diversas vozes.*

(a) Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. II, pag. 192.

CARREIRA (Antonio)—Compositor e Mestre de Capella dos Reis D. Sebastião e D. Henrique. Das suas obras, diz um theorico do seculo XVII, que deviam ser mais agradaveis aos ouvidos d'aquelle tempo do que do presente, se dermos credito a Pedro Thalesio, que as examinou. (a) Carreira deixou estas composições, na maior parte *Motetes e Lamentações*, a seu filho, para que as mandasse imprimir. Julgamos serem as seguintes:

- 1.) *Missa de Beata Virgine, per Annum.*
- 2.) *Missa Redemptoris Mater.*
- 3.) *Regina Cæli.*
- 4.) *Salve Regina.*
- 5.) *Tota pulchra est* (de Nossa Senhora da Conceição.)
- 6.) *Antiphona de Nossa Senhora.*

(a) *Arte de Cantochão*. Coimbra, 1617, in-4.º, cap. 36, fol. pag. 63, 72 e 136. Esta apreciação referida por Barbosa Machado, (*Bibl. Lusit.*, vol. 1, pag. 232) está em contradição com as palavras respeitadas com que Thalesio falla do dignissimo Mestre. (*Arte*, pag. 70.)

Barbosa Machado intitula-o tambem, apesar da citação mencionada, *Insigne professor de Musica*, no principio da sua pequena biographia.

CARREIRA (Fr. Antonio) — Filho do precedente. Vestiu o habito de S. Agostinho e morreu em Lisboa em 1599, victima do contagio que n'esse anno devastou grande parte de Lisboa. A sua morte repentina foi a causa de terem desaparecido as suas composições, recolhendo D. João IV apenas alguns *Motetes* e *Lamentações* na sua preciosa Bibliotheca musical.

Foi semelhante ao pae na destreza e suavidade da Musica. (a)

Entre as obras d'este joven compositor citavam-se como as mais notaveis:

- 1.) *Duas Lamentações da Semana Santa.*
- 2.) *Motete: Circumderunt me, a 6 vozes.*
- 3.) *Motete: Illumina oculos meos, a 6 vozes.*

Estavam na Bibliotheca de D. João IV. Estante 36. N.º 810.

(a) *Bibliotheca Lusitana*, vol. 1, pag. 352.

CARREIRA (Antonio) — Mestre da capella da Cathedral de Compostella, e sobrinho do primeiro Carreira.

Este celebre artista deixou obras preciosas, que D. João IV achou dignas da sua famosa Bibliotheca, (a) onde foram religiosamente guardadas.

(a) Vid. 1.ª Parte do *Catalogo impresso em 1649*. 4.º gr., por Pedro Craesbeck.

CARVALHO (João José Fernandes de) — Compositor, pianista e Professor de Musica no Porto, no principio d'este seculo; a sua memoria ainda se conserva em algumas familias antigas. Nasceu na Anadia em 1783; nos primeiros annos da sua idade foi cantor, vindo em 1815 dar lições de piano na cidade do Porto. Apesar da sua unica composição impressa ser publicada em Londres, nunca viajou, nem mesmo visitou Lisboa. Os seus arranjos de piano eram para uso das pessoas a quem ensinava. Morreu miseravelmente, em 1853, em resultado de uma queda, ficando quasi até ao fim da vida atreijado de uma mão. Deixou bastantes filhos do seu segundo matrimonio em uma pobreza tão extrema, que foi preciso recorrer a uma subscrição pelas familias aonde tinha sido professor.

Nimos d'este artista uma grande quantidade de variações, reduções e fantasias sobre motivos de Operas, que no seu tempo foram mais applaudidas em Portugal. São:

1.) *Symphonia de Otello*, Rossini; para piano.

2.) *Symphonia da Gazza ladra*, Rossini; arranjada para o mesmo instrumento.

3.) *Thema de uma modinha brasileira*, com variações para piano, assim como todos os numeros que seguem.

4.) *Gran Duetto do Crociato in Egipto*. Meyerbeer.

5.) *Extracto da Aria di Gemma di Vergi*. Donizetti, arranjada livremente.

6.) *Cachucha*, com variações.

7.) *Introducção de Moysés no Egypto*. Rossini.

8.) *Thema de Paesiello (Barbeiro de Sevilha)* com 4 variações.

9.) *Oro do Zampa*. Herold, arranjada livremente.

10.) *Aria final da Cenerentola*. Rossini.

11.) *Nel cor più non mi sento*. Paesiello, com 4 variações.

12.) *Sul Margine d'un Rio*, aria italiana, com variações.

13.) *A mesma aria* com outras variações.

14.) *Thema de Mozart*, com variações.

15.) *Sonata*.

- 16.) *Valsa.*
- 17.) *Hymno allemão de Haydn, com variações.*
- 18.) *Grande valsa.*
- 19.) *Thema de Othello, com variações.*
- 20.) *Preghiere de Moysés, com uma variação.*
- 21.) *Thema de Francisco de Paula da Rocha Pinto, com variações.*
- 22.) *Thema hespanhol, com 4 variações.*
- 23.) *Four brilliant Variations for the Piano-Forte on the celebrated air Rule Britannia, composed and dedicated to the English Nation. London, published by T. Welsh, at the Royal Harmonic Institution.*

Tivemos a felicidade de arrancar estas composições ao vandalismo destruidor que sacrifica n'este mal fadado paiz tanta obra de arte, tanto producto da intelligencia humana no campo vastissimo da sua acção.

Nas composições que acabamos de citar mostra-se o auctor apenas como pianista dotado de bastante habilidade mechanica, relativamente á epocha em que escreveu; dizemos *apenas* como pianista, porque nas suas composições revela pouca sciencia theorica; assim por exemplo: o N.º 23, pag. 2, está escripto de uma maneira incorrecta com relação á harmonia. Este defeito é tanto mais para admirar porque se dá em uma musica impressa, e em Londres.

CARVALHO (João de Sousa)—Compositor dramatico. Foi um dos melhores Mestres do Seminario Patriarchal e professor de composição, ahi mesmo.

D. José mandou-o para a Italia conjunctamente com Jeronymo Francisco de Lima, Braz Francisco de Lima e Camillo Cabral, para completarem a sua instrucção musical. De volta a Portugal, foram os quatro artistas empregados no Seminario, sendo Carvalho nomeado pela sua superioridade Mestre da Familia Real, depois do fallecimento de David Perez. Os seus discipulos mais distinctos foram Antonio Leal Moreira e sobretudo o celebre Mar-

cos Portugal. Carvalho era natural do Alemtėjo. Parece-nos o mesmo que Gerber (a) cita no seu *Diccionario* com o nome de *Giovanni Sousa*. O escriptor allemão teve conhecimento d'este nosso compositor examinando um catalogo italiano (b) de compositores dramaticos-do seculo passado.

Conhecemos, infelizmente apenas de nome, as seguintes operas de Carvalho:

1.) *Amore industrioso*, cantada em 1769 no theatro do Palacio da Ajuda pelos musicos da real camara.

2.) *Eumene*, *ibid.* a 6 de Junho de 1773, no anniversario de D. José.

3.) *Angelica*, em Queluz em 1778, nos annos da princeza do Brazil, D. Maria Benedicta.

4.) *Testoride, argonauta*, *ibid.* 1780.

5.) *Saluco, Ré di Siria*. Queluz, 1781; anniversario de D. Pedro III.

6.) *Everardo II, Ré di Lithuania*. *Ibid.* 1782.

7.) *Tomiri*, palacio de Ajuda, 1783.

8.) *Endimions*. Queluz, 1783.

9.) *Alcions*. Ajuda, 1784. (c)

10.) *Adrasta, Ré degli Argivi*, 1784; annos de D. Pedro III.

11.) *Nettuno e Eglé*. (d) Ajuda, 1785.

12.) *Numa Pompilio, Serenata*, *ibid.* 1789.

13.) *O monumento immortal a 8 de Junho de 1775*, especie de cantata, executada na sala do Tribunal da Junta do Commercio para as festas da inauguração da Estatua de D. José. (e)

João de Sousa Carvalho escreveu tambem muito para um *Jornal de Modinhas* que se publicava em 1793. (f)

(a) *Neues hist. biogr. Lexic der Tonkünstler*, vol. iv, pag. 221.

(b) *Indice de 'Spettac, teatr.*

(c) Fonseca Benevides, *Archivo Pittorresco*, vol. ix, 1866, pag. 148, indica 1787. Uma noticia publicada no *Jornal do Commercio*, de Lisboa, (16 de Março de 1868) indica a nossa data, 1784.

(d) Este mesmo escriptor, *loc. cit.* indica só *Nettuno* — fabula pastoril — cantada na Ajuda nas festas do casamento do Infante D. João e da princeza de Hespanha D. Carlota Joaquina.

(e) Estas festas foram brilhantes. A parte musical forneceu tres gran-

16. No primeiro dia, 6 de Junho de 1775:
 17. da Ajuda; no segundo, dia 7, *L'Eroe*
 18. de David Perez; e no terceiro, dia 8: *O Mo-*
 19. em portuguez. (Benevides, *Archivo Pit-*
 20. Esta opera ou antes cantata, representada
 21. Sobral foi escripta pelo Bacharel Theo-
 22. em musica pelo nosso artista. Fr. Claudio
 23. vol. xvi, pag. 314.
 24. vol. xvii, pag. 282 e 304) encontram-se promeno-
 25. artistico do segundo dia, 7 de Junho. Para
 26. foram chamadas as melhores vozes e in-
 27. esta *Serenata* foi gratificada por 20 peças de
 28. a cada uma das vozes e 4 a cada um dos ins-
 29. e recebeu pelo seu trabalho 4128500 réis, dona-
 30. nesses tempos!
 31. d'esse mesmo anno, 1793.
- vari
 ce.
 E.
 I

(Donizetti) — Ha poucos annos ainda que o corpo
 debaixo da terra; porém, obedecendo a
 de escriptor consciencioso que nos prezamos
 elle a verdade; não tocamos no cadaver, seria
 o musico, que é a nossa obrigação.
 da Capella Patriarchal de Lisboa e deixou nu-
 sagradas e profanas todas ineditas, feliz-

as são um *canevas* de musica em estylo dramati-
 predominando o primeiro, ou, como diz Platão de Va-
 : *Missas, Motetes*, etc., sobre motivos de operas italia-
 que ouvimos d'este compositor nas egrejas de Lisboa e
 confirmar esta opinião.

para admirar que um discipulo de Fr. José Marques da
 estylo tão detestavel para as suas composições
 Infelizmente não foi só elle que o adoptou; Rego, Gallão,
 Masiotti e um bispo Athaide foram os dignos collegas de
 Amiro!

Os contemporaneos denominaram-n'o o Donizetti portuguez!
 Não sabemos porque. Não é de certo *só* a facilidade com
 um e outro compositor que os pôde approximar; não é isso
 de maneira alguma sufficiente para que se possa estabelecer entre
 elles um paralelo. Ignoramos que haja outra analogia entre o ce-

lêbre compositor italiano e o musico portuguez: O que Donizetti não tinha, certamente era a vaidade e presumpção do portuguez.

Demais Casimiro nunca foi artista; pois como o podia ser um homem, que ignorando o fim elevadissimo da mais sublime de todas as Artes, vendendo-a e prostituindo-a à plebe, tinha por aspiração unica o agrado do vulgo, da turba ignara? Como é indigno o homem, que renega a sua individualidade para se vestir o espirito com as ideas baixas e via da plebe, e o laço servil que renega a qualidade de homem livre que pensa, sente e quer, que despe o manto augusto da liberdade para se vestir a farda agaloadada de falsos ouropeis de bonecos automaticos que se dizem reis...

O povo tambem pôde ser rei despótico, tem-n'o sido algumas vezes na Historia, e é commetter o mesmo servilismo, a mesma baixaza ser escravo do povo ou servo de reis.

Dirão talvez que somos severos em demasia para com Casimiro; não, fazemos apenas justiça. O codigo penal da sociedade politica tem castigos mais ou menos severos, para crimes mais ou menos grandes. A sociedade artistica tambem tem o seu: é a consciencia de todo o critico austero e de todo o artista verdadeiro; este ultimo indica uma pena severissima para quem commette o crime de Casimiro; applicando-a, fazemos apenas justiça.

Repetimos: Casimiro nunca foi artista; tenha-se em maior conta este nome augusto, que devia ser guardado pela honra das nações, para que não acontecesse ser usurpado por tantos escrevinhadores sem vergonha, que ostentam diante dos olhos dos ignorantes, no meio da chusma das gralhas, as pennas emprestadas do pavão!

(a) A Musica em Portugal. *Gazetta da Madeira*, n.º 18, de 19 de Junho de 1866.

CASTELHANO (D. Francisco)—Como o appellido d'este artista pôde induzir o leitor em algum erro, advertimos que este musico é portuguez, apesar do nome parecer significar o contrario.

Foi Conego regente de Santo Agostinho e Mestre de Capella no convento de Santa-Cruz de Coimbra.

Julgamos ter sido um musico mui distincto e de bastante erudição musical; (a) esta nossa opinião funda-se no pedido de algumas das suas composições que Filippe II fez ao Capellão-Mór da Capella real de Lisboa, D. Jorge de Athaide. Eram ellas umas *Lamentações* e *Bradados das Paixões*, que se cantavam no Escorial em 1590.

Só quem desconhecer a importancia que a Capella real de Madrid tinha, musicalmente fallando, no reinado do Inquisidor-Rei, é que poderá negar o alcance d'este pedido.

(a) Castro, *Mappa de Portugal*, vol. II, pag. 349.

CASTRO (D. Frei Agostinho de)—Compositor, que preparava um livro de Musica para a impressão, sendo tambem auctor de outras obras praticas. Nada mais sabemos d'este artista. Barbosa Machado é mui laconico a seu respeito.

CASTRO (Gabriel Pereira de)—Este celebre juriscoconsulto portuguez vem aqui mencionado, por estar incluído em um *Lexicon allemão* (a) de sabios illustres e artistas de todas as nações, no numero dos bons artistas musicos dos seculos XVI e XVII.

A sua biographia encontrar-se-ha facilmente em qualquer livro especialista; por isso indicamos aqui apenas as datas do seu nascimento e morte:

Braga, 7 de Fevereiro de 1571.—Lisboa, 19 de Outubro de 1632.

(a) Dr. C. G. Jæcher, *Allgemeines Gelehrten Lexicon*. Leipzig, 1750-1751, 4 vol. gr. in-4.º O auctor foi Professor de Philosophia, Historia e Medicina, em Leipzig (Saxonia.)

CASTRO (Manoel Antonio Lobato de)—É Barbosa Machado (a) que falla: Cidadão e vereador da Cidade do Porto, filho de Manoel Affonso Lobato e Maria Antonia da Paixão, nasceu na

villa de Barcellos no Arcebispado de Braga, sendo tão nobre por ascendencia como erudito pela applicação com que cultivava as sciencias amenas e severas.

Metricou em lingua castelhana com suave elegancia; morreu na patria a 3 de Agosto de 1721, com 40 annos de idade.

Além de outras obras litterarias compoz:

Vilhancicos que se cantavam na Sé Cathedral do Porto em as Matinas e Festa da gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecilia. Coimbra, na Officina do Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus. 1712, in-12.º

(a) *Bibliotheca Lusitana*, vol. III, pag. 181.

CASTRO (Rodrigues de)—Estudante israelita em Salamanca, onde se doutorou, e depois Professor de Medicina e Philosophia em Hamburgo, onde se estabeleceu em 1576. (a)

Foi ali muito respeitado e procurado pelo seu saber. Falleceu a 19 de Janeiro de 1627 mais do que octogenario.

Publicou:

1.) *De officiis medico-politicis, sive Medicus-politicus.* Hamburgo, 1614, in-4.º. (b)

Forkel (c) dá-nos um titulo um pouco differente e que nos parece ser mais exacto:

Medicus politicos, sive de officiis Medico-politicis tractatus. Hamburgo, 1614, in-4.º

Esta obra encerra algumas idéas curiosas relativas ao effeito physico da Musica sobre os homens e sobre os animaes. Encontram-se nas seguintes partes do livro: «Lib IV, cap. XIV: ut demonstreretur, non minus utiliter quam honeste adque prudenter «in morbis musicam adhiberi: ipsius encomia proemittuntur.

«Cap. xv. Notantur ac regicientur Musicæ abusos. Cap. xvi «Musicæ excellentia, atque præstantia, rationibus, auctorum suffragiis et experimentis comprobatur.»

Estas materias occupam ao todo 13 pag. in-4.º

- (a) Gerber. *Hist. Biogr. Lexicon de Tonkünstler*, vol. 1, pag. 258; dis 1594.
 (b) Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. II, pag. 209.
 (c) *Allgem. Literat. de Musik*, pag. 11.

CATHARINA (Fr. Manoel de Santa) — Natural da Olinda (Brazil,) e monge carmelita.

Abstrahindo das suas qualidades como prégador e theologo, consideramol-o aqui só como compositor.

Escreveu:

Suave harmonia sobre 5 vozes que são as Cinco palavras que fallou Nossa Senhora. in-4.º, Ms. (a)

- (a) Fr. Manoel de Sá, *Memoria historica dos Escriptores do Carmo, da Provincia de Portugal*, cap. 72, pag. 368.

CHAGAS (Fr. Luiz das) — Natural de Villa Nova de Portimão (Algarve). Foi educado no convento de Nossa Senhora de Jesus em Lisboa e professou o instituto serafico a 14 de Maio de 1606. Possuia uma bella voz que aperfeiçoou com o estudo, sendo nomeado Vigario do Coro, Mestre de Noviços e ultimamente Director da Capella do Mosteiro de S. Francisco, perto de Silves.

Morreu em Lisboa em 1640, no convento da sua ordem.

Compôz:

- 1.) *Officios da Semana Santa.* Ms.
- 2.) *Manual para todo lo que se canta fuera del Coro conforme el uso de los Friles y Monjas del Sagrado Ordem de Penitencia de N. P. S. Francisco del Reyno de Portugal y Castilla,* in-8.º

Este livro contém uma enumeração de todas as coremonias do Coro e Altar em todos os actos solemnes do anno, conforme o Missal e Breviario Romano, impresso no tempo de Urbano VIII.

CHAVES (João Dias) — Artista citado por Villela da Silva, (a) que lhe dá o titulo vago de instrumentista, censurando Balbi por

o ter omitido no seu *Ensaio*, esquecimento não merecido para com um artista distincto.

Pertence á primeira metade d'este seculo (1820).

(a) *Observações criticas sobre alguns artigos do Ensaio estatístico do Reino de Portugal e Algarves*, publicado em Paris por Adriano Balbi. Lisboa, na Impressão regia, 1828, in-4.º, pag. 128. Artigo: *Musica*.

CHIARI (Senhora)—A morte, que ceifou esta vida preciosa no vigor da juventude, levou tambem as esperanças que os seus talentos musicaes promettiam; tinha uma voz de soprano de um bello timbre. Esta artista pertenceu á primeira metade do seculo presente.

CHRISTO (Fr. Estevão de)—Freire da Ordem militar de Christo no Convento de Thomar. Viveu primeiro em Lisboa, e depois em Madrid, onde esteve adjuncto á Capella real; floresceu segundo parece no seculo XVI.

Este artista tinha uma reputação distincta como excellente contrapontista. Foi chamado a Madrid por empenho do capellão-mór D. Jorge de Athaide para dirigir a musica da Sêmana Santa, segundo o uso da Capella Sixtina. A execução foi magistral (a).

Deixou algumas composições de bastante valor, (b) e morreu no Convento da Luz, perto de Lisboa em 1609.

(a) Castro, *Mappa de Portugal*, vol. II, pag. 348.

(b) *Ibidem sic: admiráveis* (1). Exprimimo-nos mais moderadamente do que o nosso collega do seculo passado, porque receiamos calir em alguma parcialidade. É o systema que seguimos em todo este livro.

CHRISTO (Fr. João de)—Monge de Cister, cujo habito vestiu a 8 de janeiro de 1614, professando solemnemente a 10 de Janeiro do anno seguinte.

Foi natural de Lisboa, onde nasceu no começo do seculo XVII, morrendo no Mosteiro de Alcobaça a 30 de Julho de 1654.

Era considerado pelos seus contemporaneos como um excelente organista e compositor de merito, qualidade que se pode deduzir do exame das suas obras.

São:

- 1.) *O texto das Paixões a 4 vozes.* Cantava-se no convento da Ordem durante as festividades da Semana Santa.
- 2.) *Calendas do Natal e de S. Bernardo.*

CHRISTO (Fr. Luiz de)—Habil organista da Cathedral de Lisboa, e monge carmelita a 19 de Maio de 1642. Era filho de Thomaz Dias e Sebastiana Gomes. As datas do seu nascimento e morte são 1625, e 27 de Setembro de 1693.

Compoz:

- 1.) *Paixões dos 4 Evangelistas, a 4 vozes.*

Barbosa Machado, (a) fallando d'esta composição, exprime-se da seguinte maneira:

«Foram as primeiras que sahiram depois das que compoz o celebre Geri de Ghersen (b) Mestre de Capella do Principe Alberto, Senhor dos Estados de Flandres.» Deixou toda a responsabilidade d'esta affirmação ao douto Abbade de S. Sever.

Fétis, (c) fallando do nosso compositor e do Conego de Tour-nay nada diz a este respeito; nem menciona mesma composição alguma de Ghersen semelhante á do nosso artista.

O mesmo fez Dominico Cerone, (d) que devia fallar da inno-vação do musico belga, principalmente fazendo uma menção hon-rosa d'este compositor no seu *Melopeo*.

- 2.) *Lições de Defunctos, Motetes e Vilhancicos.*

(a) *Bibl. Lusit.* vol. III, pag. 83.

(b) Deve lêr-se: Gaugéric de Ghersen.

(c) *Biogr. Univ.* vol. II, pag. 297, e vol. III, pag. 473, e 474.

(d) *Melopeo y maestro, tratado de musica theorica y practica etc.* Na-poles, por Juan Bautista Gargano y Luercio Nucci, impressores. Anno de nuestra Salvacion de mdcxiii. Fol. de 1160 pag.

COELHO (...)—Compositor distincto do principio d'este se-culo, digno de menção no genero das Modinhas.

COELHO (a) (P.º Manoel Rodrigues)—Excellente organista e tocador de harpa; pertencia á Capella real para onde entrou no

cômeço do século XVII (1603), onde foi sempre estimado durante vinte annos que n'ella tocou. Antes de occupar este logar tinha sido organista nas cathedraes de Elvas e Lisboa. Sabe-se que nasceu na primeira d'estas cidades, antes de 1583, pelo que se deduz do prologo do seu livro.

Escreveu:

Flôres de Musica para o instrumentó de Tecla e Harpa. Compostas por o Padre Manoel Rodrigues Coelho, Capellão do serviço de Sua Magestade e Tangedor de Tecla de suz Real Cappella de Lisboa, natural da cidade de Elvas. Dedicado á A. S. C. R. Magestade del Rey Philippe terceiro das Hespanhas. Com licença do S. Officio da Inquisição, Ordinario, Paço. Em Lisboa, na Officina de Pedro Craesbeck. Anno Dñi (b) DCXX, in-4.º fol.º peq. de XII-233 pag.

Na Bibliotheca Publica do Porto (Estante Y. 13-58) existe um exemplar muito bem conservado; foi esse que examinámos.

Contem este livro:

24 Tentos, 3 de cada tom, são 8. — *Kyries por todos os 7 signos começando em C, sol; S, fá, ut = e acabando em B fá.*

4 *Susanas (c) sobre o Cantochão da Susana, cada qual diferente e todas a 4 vozes, (d) Tiple, Alto, Tenor e Baixo.*

4 *Pange lingua, sobre o Cantochão de breves em cada voz.*

4 *Ave Maris Stella, sobre o Cantochão de semi-breves em cada voz.*

5 *Versos sobre os passos da Ave Maris Stella.*

8 *Tons em versos para se cantarem ao Orgão ou Harpa, cada verso quasi sempre a 5, porém a voz que se canta, não se tange.*

Mais 8 *Tons a versos sobre o Cantochão em cada voz para as Magnificas e Bemdictos.*

O auctor apresenta-se no Prologo com uma grande modestia. Diz: que não o podem accusar de atrevido por publicar o livro, porque confia que os curiosos de Tecla e Harpa aproveitarão com elle, e por ser o primeiro livro que apparece em Portugal para estes instrumentos: *Pois com esta Arte e o Talento (que Deus me deu por sua immensa bondade) tenho fructificado e apro-*

reitando a muitos discipulos em varias partes d'este Reyno onde fui bem recebido, não só na Sé d'Elvas, minha egreja primitiva e natural, onde me criei e da idade de 8 annos já n'isto estudava, mas tambem na Sé de Lisboa, d'onde sahi para o serviço de Sua Magestade.

Permanência no logar de Capellão e Tangedor de Tecla de Sua Magestade ha 17 annos *senão com os merecimentos que contém, ao menos com satisfação de todos os que d'esta Arte tem conhecimento, quando escrevia este prologo, (e) tendo passado pelo rigoroso exame que na Real Capella fez, estando a elle presente no Côro o muito reverendo Prelado d'ella com todos os capellães e cantores.*

Diz que escreve não para grangoar gloria, mas sim para servir a patria, advertindo que as Flores de Musica não são para principiantes, mas sim para Tangedor arrastado. Que não vem ensinar os principios de Tanger Tecla, mas sim dar indicações para os Tangedores.

Desculpa-se de duas quintas seguidas, que ás vezes emprega, por serem aquellas que os auctores admittem, isto é uma maior e outra menor.

Tal era ainda o apêgo com que os nossos antigos compositores adheriam ás severas regras do Contraponto e do Canto-chão que prendiam em um laço de ferro os sentimentos do drama humano, abafando-os implacavelmente.

Muito tarde nos deixaram os canones da musica religiosa em liberdade! No principio do livro vem uma apreciação feita por Fr. Manoel Cardoso. Transcrevemos a opinião do celebre contemporaneo, que Coelho diz ser homem de *singular erudição*:

«Vi a musica d'este livro por m'o pedir o Auctor d'elle. Achei n'elle muita variedade de passos, grossa excellente e airosa, as falsas em seu lugar, muy bem acompanhadas, e em tudo me parece digno, assi do seu Auctor, como de ser impresso, para proveito dos que d'elle tiverem noticia.»

«Dada no Carmo de Lisboa, hoje, 21 de Julho de 1617.

Frei Manoel Cardoso.»

Depois seguem varios Sonetos, sendo um de Manoel de Pina, *Ministril de S. Magestade en alabanca del autor*; uma *Cançã* de Antonio Soares d Afonseca, Capellão Cantor da Capella real de Sua Magestade, outro soneto do mesmo auctor e uma gravura em madeira que representa Santa Cecilia a tocar orgão e uns anjos que a acompanham. Seguem-se 233 pag. numeradas só de um lado. O exemplar da Bibliotheca publica do Porto tem mais duas paginas de musica manuscripta, porém muito posterior á do livro, **Indice e Erratas, 4 pag.**

(a) Raczyński, *Dictionnaire artistique*, pag. 79 e 224, e o Cardinal Saraiva, *Lista de artistas*, pag. 48, mencionam este nome que está de accordo com o que vemos na obra de Innocencio F. da Silva, *Dicc. Bibl.* vol. vi, pag. 92, julga ser erro, mas não é.

(b) Fétis, *Biogr. Univ.* vol. viii pag. 288, traz 1600, não é exacto. Raczyński é o Bispo. Onde trazem a data verdadeira.

(c) É o mesmo que Tentos.

(d) = Porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serve, por quanto o instrumento não declara mais, e passando d'acôr tudo fica parecendo o mesmo, o que não é nas vozes humanas. = *Coelho*.

(e) Logo, deixou o serviço da cathedra de Lisboa em 1603.

CONCEIÇÃO (Antonio da) — Foi um dos cantores mais notaveis de musica sacra em Portugal e tambem um dos mais apreciados. Nasceu em Lisboa a 8 de Dezembro de 1579, e foram seus paes Antonio Dias e Catharina Dias. Os seus estudos de musica auxiliados por bellas disposições naturaes o habilitaram para entrar ainda muito novo na Capella real. Vestiu o habito trinitario no convento de Lisboa, quando apenas contava 15 annos, e ahi o seu nome já então celebre attrahia a sociedade mais distincta de Lisboa que concorría ao convento para ouvil-o!

O encanto porém cessou repentinamente com profundo pezar de toda a côrte, porque pouco depois d'estas extraordinarias concorrencias, transtornou-se a sua voz de tal maneira, que mesmo quando fallava difficilmente se percebia.

Dizem que fôra elle proprio que pedira a Deus o livrasse de um dote, que receiava o *havia de lançar no precipicio da van-gloria*. Que seculo de preconceitos e de ideias ôcas!

A Condessa de Serem, sua confessada, fez-lhe sumptuosas exequias e toda a côrte veio prestar na morte a derradeira homenagem ao talento, que tantas vezes tinha admirado em vida. Expirou a 22 de Junho de 1655.

Machado fallando dos dotes musicaes d'este artista notavel diz: «*que a sua voz era dotada de summa agilidade, sonora melodia e armonica consonancia*». (a)

(a) *Bibl. Lusit.* vol. I pag. 245.

CONCEIÇÃO (Fr. Bernardo da)—Theorico do seculo passado; publicou:

1.) *O ecclesiastico instruido scientificamente na Arte de Cantochão.*

2.) *Modo facil e claro para aprender Cantochão.* Publicou-se em Feveiro de 1789.

CONCEIÇÃO (Fillippe da)—Professo da Ordem Militar espanhola de Nossa Senhora das Mercês, porom nascido em Lisboa.

Viveu no seculo XVII, e sabemos que fez alguns *Vilhancicos do Sacramento e Natal*, que existiam na Bibliotheca de D. João IV, nas Estantes 27. N.º 686. Est. 28. N.º 707, e 29. N.º 720 (a). Eram composições de merito.

(a) Index da Bibliotheca real de Musica.

CONCEIÇÃO (Fr. Manoel da)—Monge franciscano. Escripitor theorico que vivia em Lisboa no meado do seculo XVIII.

Foi primeiro guardião do convento de Santa Maria de Jesus de Xabregas e depois Vigario do Côro ahi mesmo.

Escreveu:

Manuale romanum seraficum ad usum fratrum Minorum Almae provinciae Algarbiorum ordinis Sancti Francisci per utile etiam parochis atque sacerdotibus secularibus etc. etc. Pars I et II. Ulyssipone, ex praelo Bernardi Ferandes Gayo. Musicae Typ. Anno 1746 in-8.º de XIV (não numeradas) 338 pag.

A segunda parte d'este *Manuale* é: *Ex praelo Michaeli Marescal da Costa, Sancti Officii Typographi. Anno 1746—284 pag.*

O livro indica todas as ceremonias religiosas conhecidas na igreja assim como o *Cantochão* correspondente a cada uma d'ellas. A primeira parte traz uma dedicatória á Virgem com a ingenuidade do costume. O exemplar que possuímos é da segunda edição (1746) *correctior et aucta*.

Ignoramos se teve mais edições.

CONCEIÇÃO (Nuno da)—Um dos lentes de Musica da Universidade de Coimbra de cuja cadeira tomou posse a 22 de Novembro de 1691, que occupou até morrer a 8 de Fevereiro de 1737. Nasceu em Lisboa do casamento de João Soares Cardoso e Francisca Coutinho, tendo recebido ainda muito novo o habito trinitario a 22 de Julho 1672.

Os seus conhecimentos na theoria e pratica da Musica alcançaram-lhe a distincção acima mencionada concedida por provisão regia de D. Pedro II. Compoz:

- 1.) *Psalmos, Hymnos e Motetes, a diversas vozes.*
- 2.) *Vilhancicos do Natal, Reis, Conceição e varios Santos.*

CONCEIÇÃO (Pedro da)—Morrer com 21 annos, na força da inspiração e levar consigo para o tumulo as esperanças de um povo inteiro que o olhava com orgulho, eis a historia de Pedro da Conceição.

As suas composições eram:

- 1.) *Musica a 4 coros* para uma comedia que se representou no paço em applauso da Serenissima Senhora D. Marianna d'Austria.
- 2.) *Lôa com musica a 4 vozes*, representada no Convento de Santa Clara de Lisboa.
- 3.) *A Letra e Solfa de um Vilhancico para cada dia da trezena de Santo Antonio.*
- 4.) *Vilhancicos a 3, 4 e 8 vozes* para o convento de Odiveellas.

5.) *In exitu Israel de Aegypto a 4 vozes.* Motete fundado sobre o *Cantochão* do mesmo *Psalmo*.

Pertenceu á ordem da SS. Trindade, que professou a 15 de Setembro de 1706, tendo nascido em 1691.

Barbosa Machado (a) diz: «*que formava das numeras e armonicos taes producções que causavam não pequeno assombro aos professores mais peritos d'estas duas Artes.*»

Fétis (b) qualifica-o de: *compositeur distingué*.

(a) *Bibl. Lusit.* vol. III pag. 869.

(b) *Biogr. Univ.* vol. II pag. 845.

CONCEIÇÃO (Fr. Raymundo da) — Viveu no fim do seculo XVIII. É auctor do seguinte livro:

Manual de tudo o que se canta fóra do Coro. Coimbra 1765.

CONDE (Silva) — Amador e o primeiro tocador de flauta no Brazil na primeira metade d'este seculo (1820).

Era cirurgião no Rio de Janeiro e tinha estudado em Inglaterra a Medicina e a Musica.

A sua execução causou até ali uma certa admiração.

CORDEIRO (P.º Antonio) — Presbytero e Sub-Chante da Cathedral de Coimbra no seculo XVII. Fez addições e correções ao tratado de *Cantochão* de João Martins, que publicou em 3.ª edição com o seguinte titulo;

Arte de Cantochão composta por João Martins, augmentada por Antonio Cordeiro. Coimbra, por Nicolau Carvalho. 1625, in-8.º Parece haver uma edição precedente de 1612, in-8.º (a)

(a) Gerber, *Neues. Hist. biogr. Lexicon*, vol. I, pag. 780.

CORDEIRO (João) — Bom organista, natural de Lisboa. Foi Mestre da Familia Real e viveu nos reinados de D. José e D. Maria I, fim do seculo XVIII e principio do XIX.

Deixou algumas composições sacras e profanas que revelam merito.

CORREA (Henrique Carlos)—Freire da ordem militar de S. Thiago e Mestre de Capella na Cathedral de Coimbra, logar que pela sua instrucção e talento musical lhe foi concedido pelo Bispo de Coimbra, D. Antonio de Sousa e Vasconcellos.

Vestiu o habitó da sua ordem a 24 de Julho de 1716, tendo nascido em Lisboa a 10 de Fevereiro de 1680, do casamento de Félix Thomaz Corrêa e Marianna de Brito e Oliveira.

Applicou-se tão assiduamente ao estudo da Musica que em breve excedeu seu Mestre o P.^o Domingos Nunes Pereira, collocando-se na composição á altura de Marquês Desbio, (a) Mestre da Capella Real.

Este compositor vivia ainda em 1747, segundo o Cardeal Saraiva. (b)

A lista bastante extensa das suas composições que em seguida apontamos, é ainda assim incompleta:

- 1.) *Responsórios das Matinas de Quarta, Quinta e Sexta-feira da Semana Santa a 8 vozes.*
- 2.) *Responsórios das Matinas da Quarta, Quinta e Sexta-Feira da Semana Santa a 4 vozes.*
- 3.) *Responsórios das Matinas de Santa Luzia, Dilixisti justitiam, a 4 vozes com Rabecas.*
- 4.) *Responsórios da Festa do Natal a 4 vozes com Rabecas e Rabecões obrigados.*
- 5.) *Responsórios das Matinas de Santa Ignez a 3 Tiples.*
- 6.) *Responsórios das Matinas de Santa Cecilia, O' Beata Cecilia, a 8 vozes com 2 clarins.*
- 7.) *A 1.^a Lamentação, Cogitavit Dominus, de Sexta Feira a 4 Tiples do 2.^o tom por b mol.*
- 8.) *A mesma a Duo (Contralto e Tenor) com acompanhamento extravagante, do 1.^o tom, ponto baixo.*
- 9.) *A mesma a Solo, Tiple, com 4 Rabecões obrigados.*
- 10.) *Ex tractatu S. Agostini. Lição 4.^a das Matinas de Sexta-Feira Maior a 4 vozes, 2 Contraltos e 2 Tenores, do 1.^o tom.*
- 11.) *Festinemus ingredi. Lição 7.^a das Matinas de Sexta-Feira Maior a 4 vozes do 2.^o tom por b mol.*

- 12.) *Miserere mei Deus a 12 vozes de 4.º tom.*
 13.) *Outro a 4 vozes do 2.º tom por b mol.*
 14.) *Outro a 3 vozes do 2.º tom por b mol.*
 15.) *6 Motetes de 4 vozes de 7.º tom, um ponto alto, que servem para a Via Sacra e começam: Bajulans sibi crucem. Exsamus ergo Domine Jesu. Angariaverunt Simonem. Filias Jerusalem. O' vos omnes. Defecit guardium Sepulto Domino. Serviam para a procissão do enterro do Senhor.*

16.) *12 Motetes. São:*

- 1.º *Tristis est anima mea a 4 vozes.*
 2.º *Domine miserere do 4.º tom.*
 3.º *Converte nós do 6.º tom.*
 4.º *Domine Jesu a 3 vozes eguaes (Tenores) do 2.º tom por b mol.*
 5.º *Ave Sanctum Corpus a 4 vozes do 2.º tom.*
 6.º *Tota pulchra est Maria a 4 vozes do 1.º tom.*
 7.º *Alma Redemptoris Mater a 4 vozes do 5.º tom.*
 8.º *Ave Ragina a 3 vozes do 6.º tom.*
 9.º *Anima parvus a 4 vozes do 8.º tom.*
 10.º *Benedictus qui venit a 4 vozes do 4.º tom.*
 11.º *Outro a 4 vozes do 1.º tom ponto baixo.*
 12.º *Outro a 4 vozes do 2.º tom por bquadra.*

17.) *Gradual, Tracto, Verso e Offertoria da Missa das Dores de Nossa Senhora a 4 vozes com 2 Rabecas e Rabecão obrigado. O Tracto e Verso são do 1.º tom um ponto baixo. O Offertorio a Duo é do 5.º tom, um ponto alto.*

18.) *Gradual de Nossa Senhora, Benedicta et venerabilis, a 4 vozes com 2 Rabecas e Rabecão obrigado, do 6.º tom.*

19.) *Gradual e Ave Maria, a 4 vozes do 2.º tom.*

20.) *Graduaes, Tractatus e Verso da Missa do Sacramento, uns a 4 vozes outros a 3, 2 e Solio.*

21.) *Invitatorio das Matinas do Natal, a 4 vozes com um côro de instrumentos, do 4.º tom.*

22.) *Gradual e Verso para a Missa da noite do Natal, do 1.º tom, com um côro de instrumentos.*

- 23.) *Confiteor São Domini*. 2.ª parte do 2.º tom por solo.
 24.) *Luciat para Domini*. 2.º tom do 2.º tom.
 25.) *Gradual do Missa do Quarta-feira Santa*. *Gratia* — *duo est pro nobis oratione*. 2.ª parte do 2.º tom por solo.
 26.) *Tres Responsórios do Terceiro Domingo das Jours*. sendo dois a 4 e a 4.ª parte a 4.ª parte do 2.º tom por solo.

MÚSICA DE ESPLEITE

- 27.) *Dois Magnificas*. uma do 2.º tom e outra do primeiro.
 28.) *Veros para a primeira do Terceiro do 2.º tom.*
 29.) *Defensor Sicut Imperator*. *Imperio* do 4.º tempo.
 30.) *Ladainha de Nossa Senhora* e 2.ª parte do 2.º tom.
 31.) *Vilancicos do Natal*. *Festa dos Reis*. *Entrada do Nascimento e outras Festivações a solo* e 2.ª 4.ª e 4.ª parte.

(a) Vide a sua interpretação.

(b) Lista de alguns trabalhos publicados Lisboa 1888. pag. 61.

CORREA (Lourenço) — Cantor nascido no fim do século XVIII e principio do século XIX. Foi discípulo de Marimón, tenente soprano da capella de Carlos III. Rei de Hespanha.

Debutou primeiramente no Theatro Real de Madrid em 1790, alcançando logo um triumpho completo.

Passados dois annos partiu para a Italia e ali se repetiram os applausos de Madrid, quando se apresentou a publico de Veneza nos papeis de *prime donna*.

Todas as grandes cidades da Italia a tiveram a felicidade de ouvir a cantora portugueza, sempre victoriada nas suas excursões artisticas.

Brillou em Napoles no Theatro de S. Carlos, durante tres annos consecutivos. Este facto, que é para admirar em um povo dotado de um genio essencialmente mudavel e sempre ávido da novidade, indica claramente o merito que Lourenza Correa devia ter, e o talento superior de saber fixar durante tão longo periodo

a. attenção de um povo artistico e n'aquelle tempo mui difficil de contentar.

Em 1810 encontramo-la subitamente em Paris na Opera-
Buffa; a causa da pouca sensação que ahi produziu deve-se at-
tribuir á circumstancia de estar a sua outr'ora bella voz; já cansa-
da. Algum tempo depois d'este successo retirou-se do theatro.

O silencio que em Portugal e mesmo no estrangeiro se tem
guardado a respeito d'esta artista, é tanto mais injusto, quanto é
grande a reputação que alcançou em Hespanha e durante as suas
viagens artisticas na Italia.

Demais, devemos crêr que não podia ser artista de segunda
ordem, a cantora que se apresentava em Madrid, quando ahi es-
tavam os maiores artistas e compositores do seculo: *Martini*,
Manfredi, *Branatti*, *Caffarelli*, *Boechorini* e outros, e n'um tem-
po em que o gosto do publico madrileno devia ser forçosamente
exigente, estando acostumado aos prodigios operados pelos gran-
des cantores sahidos da eschola immortal do seculo passado.

Além do peso que devem fazer estas observações na balança
da critica, accresce a opinião imparcial de Fétis, (b) que confirma
o que acabamos de dizer, escrevendo no seu bello livro: — *On*
admirait la beauté de sa voix et la perfection de sa méthode (1) —
Lourenza Correa nasceu em Lisboa em 1771; porém ignora-se a
data da sua morte, assim como o logar onde morreu.

O retrato d'esta celebre cantora foi pintado por A. Barbini
e gravado em Millão por G. Boggi.

(a) Fétis, *Biogr. Univ. des Musiciens*, vol. II, pag. 365.

(b) Ibid. É até provavel que o critico belga a ouvisse, tendo deixado
Paris só em 1811.

CORREA (Manoel) — Capellão da Cathedral de Sevilha (1625);
porém portuguez nascido em Lisboa. Conhecem-se as seguintes
composições manuscriptas d'este auctor, que se encontram na
Bibliotheca musical de Lisboa:

- 1.) *Salve Regina*, a 4 vozes. Estante 33, N.º 77.
- 2.) *Miser factus sum*. Motete a 6 vozes. Estante 33, N.º 771.

3.) *Misericordia et Misericors Dominus, a 6. vozes.* Estante 83, N.º 810.

4.) *Veras est in Luctum, Motete a 6. vozes.* Estante 83, N.º 772.

5.) *Ne derelinquas me, a 6. vozes, Motete.*

6.) *Peto Domine ut vias nostras, a 6. vozes.* Estante 33, N.º 811.

CORREA (Fr. Manuel) — Mestre da Cathedral de Saragossa (1625) e discipulo de Fernão de Magalhães. (a) Nasceu em Lisboa no fim de século XVI e pertenceu á ordem carmelitana (onde foi companheiro do compositor Fr. Manoel Cardoso, de quem já fallamos).

Fêz (b) depois de Mestre de Capella de Santa Catharina em 1625, mas não menciona o lugar onde obteve o sup. mo de

Machado (c) pelo outro lado, quer que fosse Mestre de um convento da sua ordem em Madrid, antes de occupar o mesmo cargo na Cathedral de Saragossa.

Como conciliar estas opiniões tão diversas? Haverá talvez ainda um terceiro Manoel Correa?

(Na Bibliotheca de D. João IV. conservam-se varias obras d'este compositor distincto e entre ellas sobresahia o *Motete*

Adjuva nos Deus, a 6. vozes. Estante 36 N.º 809.

(a) Tambem se pôde lêr: *Filippe de Magalhães.*

(b) *Biogr. Unic.* vol. II pag. 365.

(c) *Bibl. Lusit.* vol. III pag. 232.

COSTA (Abbade) — Artista portuguez residente em Vienna d'Austria em 1722 e mesmo antes. Vivia ainda em 1790. Gerber (a) dá-nos uma idea d'este musico singular, que se tinha dedicado á guitarra.

Diz o erudito allemão, que Costa procurava dar ás suas composições um character extremamente original, pela introdução de harmonias novas e modulações singulares e por uma divisão rhy-

tmica especial; tudo isto com o intuito de não ser accusado de imitar um artista qualquer seu predecessor ou contemporaneo.

Esta particularidade do compositor, reflectia-se em sentido diverso no seu character, que não era menos singular.

Com quanto vivesse em más circumstancias e até mesmo pobremente, não accitava esmolas de ninguém. É um signal honroso; ha esmolas que humilham; as dos reis por exemplo.

Sentimos não poder dar uma apreciação das suas composições; talvez que a fortuna corra mais tarde os nossos esforços incessantes e nos permitta o conhecimento de alguma d'ellas.

(a) *Historisch. biogr. Lexicon der Tonkünstler.* Leipzig 1790: vol. 1 pag. 304.

COSTA (Afonso Vaz da) — Cantor distincto e compositor de musica sacra e talvez profana. (a) Estudou em Roma, sendo ahi discipulo dos maiores professores então existentes. (b)

Terminados os seus estudos voltou a Portugal d'onde foi chamado aos lugares de Mestre de Capella em Badajoz e depois ao de Avila, permanecendo bastante tempo n'este ultimo, onde recebia um bom ordenado. Formou em ambas as cidades discipulos distinctos.

Não se conhecem as datas precisas do seu nascimento e obito, talvez 1610, porém colloca-se a sua existencia entre o fim do seculo XVI e principio do seguinte. O Bispo Condé (c) quer que fallecesse em 1599; parece-nos ser antes a data do seu nascimento.

D. João IV, sempre zeloso e intelligente, velando pela reputação dos nossos artistas, mandou procurar as obras de Costa, collocando-as em seguida na sua riquissima Bibliotheca musical; estavam na Estante 28, N.º 710 — e um dia, um minuto desfez o trabalho de tantos annos!

Costa era natural de Lisboa.

(a) Suppomos ter escripto tambem no genero profano, porque Barbosa Machado diz: «As suas obras musicas, principalmente as sagradas, mandou procurar El-Rei D. João IV» etc. este principalmente é significativo.

(b) Gerber, *Neues hist. biogr. Lexicon der Tonkell.* Vol. 1, pag. 798 diz: *Era ali respeitado pelos mais célebres professores; por causa dos seus talentos musicaes.*

(c) *Lista de alguns artistas portuguezes.* pag. 45.

COSTA (Fr. André da) — Bom compositor de musica sacra e dotado de um talento raro para a harpa, qualidade que o classifica como o *primeiro harpista* que Portugal produziu.

Fez parte da Capella dos reis D. Affonso VI e D. Pedro II, que protegiam e estimavam o artista portuguez, honrando-se a si, e á Arte.

Foi Lisboa o berço d'este celebre artista e tambem n'esta cidade o surpreheudeu a morte a 6 de Julho de 1685, na flor da idade.

Tinha recebido o habito trinitario no convento patrio, a 3 de Agosto de 1650.

Devemos lastimar a curta existencia d'este artista, e que a Providencia terminasse tão cedo a vida de um sêr que tão intelligentemente havia creado, privando-nos dos melhores fructos do seu talento, e impedindo que elle podesse legar a tradição do seu methodo e do seu estylo como tocador a alguma intelligencia artista, gemea da sua. Infelizmente tambem não chegou a imprimir nenhuma das suas composições, que se conservavam pela maior parte na Bibliotheca d'El-Rei D. João IV, destruida pelo terramoto de 1755.

Eram:

- 1.) *Missas de varios coros.*
- 2.) *Confiteor tibi a 12 vozes.*
- 3.) *Beati onnes a 4 vozes.*
- 4.) *Laudate pueri Dominum a 4 vozes.*
- 5.) *Confiteor a 8 vozes.*
- 6.) *Ladainha a Nossa Senhora a 8 vozes.*
- 7.) *Responsorios da Quarta, Quinta e Sexta Feira da Semana Santa a 8 vozes.*
- 8.) *Texto da Puixão da Dominga de Palmas e da Sexta Feira Maior a 4 vozes.*

9.) *Vilhancicos da Conceição, Natal e Reis a 4, 6, 8 e 12 vozes.*

COSTA (Antonio Correa da)—Natural de Villa Viçosa; mathematico intelligente e musico distincto.

Visitou a Italia e Flandres, levado pela vontade insaciavel de saber; voltou já velho a Portugal e morreu em 1617 na sua patria. (a)

(a) Francisco Moraes Sardinha, *Parnasso de Villa Viçosa*; livro 3.º, capitulo 2.º

COSTA (Felix José da)—Nasceu em Lisboa a 20 de Novembro de 1701, sendo filho de João da Costa Brito e Catharina Luiza Ferroira de Andrade. Morreu em 1760.

Escreveu:

Musica revelada de Contraponto e composição que comprehendendo varias Sonatas de Cravo, Rebeca e varios Minuetes e Cantatas. Ms.

Foi tambem instruido na Philosophia, Poesia e Direito, tendo tomado capello n'esta ultima faculdade.

COSTA (Francisco da)—Natural de Tancos, freire da Ordem de Christo e Beneficiado na Egreja de Nossa Senhora da Conceição de Lisboa.

Machado (a) attribue a este suctor conhecimentos vastos na Theoria e na composição.

Morreu em 1667 na capital, e deixou:

Dois volumes de Musica, folio. Ms.

(a) *Bibliotheca Lusitana*, vol. iv, pag. 131.

COSTA (Francisco Eduardo da)—Devemos á justiça uma menção particular d'este artista sympathico. Vamos cumprir o nosso dever com toda a rectidão de que sômos capazes.

Francisco Eduardo da Costa, nasceu em Lamego a 15 de Março de 1818. Sabemos que fôra seu pae, José Luiz da Costa, que casára em Vianna com uma senhora, cujo nome ignoramos.

O pae, occupado nos Cartorios d'esta ultima cidade, não encontrando alli os recursos necessarios para a sua existencia, veiu para Lamego e ahi nasceu o nosso artista.

A familia foi augmentando, mas não augmentava a fortuna, que parecia fugir-lhes adversa, e os paes movidos pela necessidade, abandonaram Lamego seguindo para o Porto, onde chegaram em 1822.

Esperava-os ahi melhor sorte.

O pae, inclinado á musica que cultivava, tocando clarinete, pensou em dar a alguns dos filhos uma educação musical. Logo no começo das lições notou com uma sagacidade natural as grandes disposições do joven Eduardo, que em breve era entre os quatro filhos o discipulo predilecto.

O primeiro campo em que o futuro artista mostrou a sua habilidade foi em um velho *manicordio*, propriedade do pae e em que elle se distinguiu tão cedo, que ainda em verdes annos era já admirado nas casas dos amigos da familia.

Estes, animados por um sentimento benevolo, brindaram o mancebo com um bom piano que tinha sido encommendado em Londres. Como se póde imaginar, a alegria de Francisco Eduardo não foi pequena. De posse do bello instrumento, tornou-se digno da offerta, dedicando-se seriamente ao estudo da Arte, guiado sempre pelos conselhos do pae extremoso que nenhum esforço poupava para dar aos filhos uma boa educação moral e artistica.

Francisco Eduardo, como o mais talentoso, participava de uma maneira mais directa das suas attonções; a sua educação artistica foi-se aperfeiçoando com o estudo dos bons methodos, tanto de Piano, como de Musica theorica.

Chegamos a 1833. Durante este anno e os que se lhe seguiram, e que foram perturbados pelas luctas intéstinas, originadas pelo choque de dois principios oppostos, foi o joven artista caminhando através das difficuldades da Arte e animando-se com os

encomios que lhe faziam nas reuniões onde manifestava o seu talento precoce.

Foi em um dos brilhantes saraus, que se davam n'aquelles dias, ora de alegria, ora de amargo desengano, que D. Pedro IV, como conhecedor da Arte, admirou o raro talento do joven pianista, a ponto de manifestar, em uma conversa com dois dos seus ajudantes (J. Calça e Pina, e Barão de Saavedra) o desejo de enviar o pianista a França (a) para lá completar a sua educação artistica e vir occupar em seguida os logares de Mestre da real camara e da familia real, vagos pela morte do celebre Marcos Portugal.

Não sabemos qual a razão porque este pensamento, depois de terminada a guerra, não foi ávante.

Talvez que D. Pedro IV, cuja attenção era por assim dizer completamente absorvida pelos negocios publicos, se esquecesse da bella ideia que outr'ora tivera.

O que é certo, é que o artista não foi a França e perdeu por isso as immensas vantagens que teria colhido de uma excursão artistica á capital das Artes.

Terminado o cerco em 1834, começou Francisco Eduardo a escrever, principiando com alguns ensaios de quintettos e sextettos para varios instrumentos (b).

A visita feita ao Porto em 1835 por D. Pedro e sua filha, proporcionou ao artista a occasião para um *Te-Deum a grande orchestra*, que se cantou na egreja da Lapa.

Parece quo o exito d'esta composição foi lisongeiro, pois pouco depois (1836) encontramol-o no theatro de S. João, á testa da companhia lyrica, dirigindo tudo o que era relativo ao canto com satisfação de todos.

Foi por este tempo que Francisco Eduardo tentou fundar uma Sociedade Philarmonica, projecto que foi realisado graças á boa vontade de alguns amigos do artista e á illustração de alguns dos seus collegas, que comprehenderam felizmente o alcance de semelhante ideia.

As primeiras reuniões verificaram-se na rua, então denominada de Camões; com a sympathia que a instituição inspirava,



augmentou a affluencia, e Francisco Eduardo, que mais do que ninguém contribuiu com o seu trabalho e com os seus modestos recursos para o sustento e engrandecimento da Sociedade, viu com sensível prazer, como a sua ideia predilecta ensaiada com tanto cuidado, crescia em forças e vigor.

Ao mesmo tempo que a Arte se rehabilitava com estes esforços, lucrava o artista tambem com a actividade que desenvolvia.

O bispo do Porto, então D. Jeronymo Rebello, ouvindo por toda a parte os elogios feitos ao talento e á grande modestia do artista, chamou-o para Mestre e Organista da Sé Cathedral com a ideia de se utilizar dos serviços do professor, que ainda n'este lugar deixou memoria de artista distincto e mestre consciencioso. Foi durante esta época que começou a trabalhar mais activamente, produzindo muita musica sacra que adiante mencionamos.

Estava o nosso artista no meio dos seus trabalhos, quando a sorte veio ferir-o gravemente descarregando sobre elle o primeiro golpe.

A doença que principiára em 1854, arrastou-o no anno seguinte para o tumulo!

Como artista devemos julgar-o imparcialmente, porém attendendo sempre ao meio artistico em que se desenvolveu e á educação que n'elle recebeu. Em um paiz outrora grande nas Artes e especialmente na Musica, porém no tempo de Francisco Eduardo da Costa cahido na *miseria artistica*, traficando com a Arte, não podia o nosso compatriota ser maior do que foi, e foi notavel por isso mesmo que os seus collegas eram pequenos. O seu talento manifestava-se na facilidade com que tocava quasi todos os instrumentos da orchestra, alguns d'elles bem e o piano superiormente. Se a voz dos seus contemporaneos varia na apreciação da habilidade technica, é comtudo unânime em declarar a expressão admiravel do seu tocar e em que se revelava sempre como artista notavel.

Se á maior parte das suas composições sacras falta o caracter severo e grandioso, a expressão austera e a inspiração mystica dos grandes genios, nota-se n'ellas uma grande facilidade de

composição e aqui e acolá uma certa linguagem musical e certas phrases, que se podem dizer germens de fructos que nunca amadureceram.

O artista de talento, tambem era um homem sympathico, alliança que não é sempre constante.

«*Perfeito modelo de bons filhos, bom irmão, bom amigo e excellente amigo dos seus collegas,*» assim o pinta ingenuamente um contemporaneo. Apesar de ser dotado de genio triste e pensativo, não fugia da sociedade dos seus amigos, conversava alegremente e era estimado em toda a parte pela sua modestia e cortezia.

Diz ainda o mesmo contemporaneo: *que as Damas portuezes o tinham em tanta estima, que não se prestavam de boa vontade a cantar nos saraus, se o joven artista não as acompanhava.*

Lancemos ainda um olhar de despedida sobre esta curta existencia de 37 annos, tão nobremente preenchida, sobre o artista de coração e sobre o homem honrado, que nos prendeu para sempre com os laços irresistiveis da saudade.

D'aqui enviamos em nome de todos os portuguezes um voto de agradecimento aos amigos do nosso artista, que lhe levantaram no Prado do Repouso um mausoléo, intrepetando assim o sentimento da opinião publica.

É uma lembrança d'além do tumulo levantada perante o publico indifferente.

Damos a lista das composições que conhecemos, mas julgamos-a incompleta. Algumas encontram-se no Archivo da Sociedade Philarmonica do Porto, porém a maior parte estava nas mãos dos numerosos amigos do auctor, quando este falleceu:

1.) *Te-Deum a grande orchestra.* Executou-se na Capella real da Lapa (Porto) por occasião da visita do D. Pedro IV e de D. Maria II em 1835.

2.) *Missa denominada de Santa Isabel.* 1836.

3.) *Missa a grande orchestra,* dedicada á Sociedade Philarmonica.

4.) *Grande Missa,* dedicada á Ordem Terceira de S. Francisco.

- 5.) *Credo*, dedicado á mesma Ordem.
- 6.) *Missa com Orgão e vozes e acompanhamento de Baixos*, dedicada ao Bispo do Porto.
- 7.) *Grande Missa com acompanhamento de orchestra*, offerecida ao Conde de Ferreira.
- 8.) 2 *Missas com acompanhamento de orchestra*.
- 9.) 2 *Missas mais pequenas*.
- 10.) 6 *Credos*.
- 11.) 4 *Graduaes*.
- 12.) *Libera me a grande orchestra*. Esta composição era muito estimada pelos contemporaneos.
- 13.) 4 *Responsorios a grande orchestra*, que serviram nas exequias de D. Maria II, mandadas celebrar pela Camara do Porto.
- 14.) 6 *Symphonias* (Fantasias para orchestra.)

Francisco Eduardo da Costa era Cavalleiro do Habito de Christo e Membro do Conservatorio real de Musica de Lisboa.

COSTA (João Evangelista Pereira da)—Compositor dramatico que escreveu varias operas das quaes conhecemos apenas duas:

- 1.) *Tributo á virtude*, cantou-se em S. Carlos em 1828.
- 2.) *Egilda de Provenza*. (a)

Temos ouvido fallar em *canções e modinhas* d'este auctor, porém ainda não as vimos; parece até que se publicaram algumas das mais notaveis em um livro inglez relativo a uma viagem a Portugal.

Se a memoria não nos engana, foi impresso em Londres em 1827 in-4.º por iniciativa de J. da Silva Carvalho e ornado de bellas gravuras em cobre. Ignoramos o titulo.

A filiação artistica de Evangelista Pereira da Costa, tem de ser feita como discipulo e imitador de Rossini.

O compositor portuguez como quasi todos os seus contemporaneos, deslumbrado pelo esplendor das creações musicas de Rossini, imitou o estylo do maestro de Pesaro nas formas das

suas symphonias e até nas suas melodias, ás quaes deu o caracter espontaneo e jovial que caracteriza as bellas inspirações da *Italiana in Algeri*, *Turco in Italia*, *Elisabetha*, *Zelmira* e de outras operas.

Na *Ouverture da Egilda de Provenza* poderá o leitor verificar as nossas asserções, e notará a simplicidade elegante com que está escripta a introdução: *Andante con moto* a $\frac{3}{4}$.

No *Allegro*, que é sempre a parte mais importante das *Ouvertures* d'esse tempo, satisfaz plenamente as esperanças que havíamos concebido pela leitura do *Andante*. Alli encontramos motivos distinctos, bem conduzidos no seu desenvolvimento, instrumentação clara, e n'esta um colorido especial que nada tem de vulgar. Já vê o leitor, quam cedo brilhou n'este paiz o sol rossiniano que já então tinha espalhado a sua luz esplendida pelo mundo inteiro; não é para admirar que o nosso compatriota juntasse a sua admiração á que unia em um sentimento unanime os habitantes da Europa, desde as margens do Sebeto até as do Newa e da Moskwa; leiam-se os livros (b) d'esse tempo (1820-1822) e fazer-se-ha então uma pequena ideia do enthusiasmo que conservava o velho mundo em sobresalto.

E ainda não tinha apparecido a *Semiramis*, nem *Guilherme Tell!*...

A influencia do genio italiano desapareceu infelizmente mais depressa do que era para desejar, e veiu substituil-a outra influencia que foi funesta, porque foi tyrannica e longa em demasia. Fallamos de Verdi. É representante d'est'outra tendencia musical, entre nós, Francisco Norberto dos Santos Pinto.

(a) A proposito d'esta opera, parece ter havido uma discussão artistica entre João Evangelista Pereira da Costa e Mercadante, ficando este ultimo bastante derrotado, segundo consta pela voz publica.

(b) Vide entre outros: Comte G. Orloff, *Essai sur l'Historie de la musique en Italie depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours*. Paris 1822, in 8.º, vol. II, pag. 260, 261 e 262.

COSTA (Rodrigo Ferreira da)—Cavalleiro da Ordem de Christo, Bacharel em Direito e Mathematica e Socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Falleceu em 1834 ou 1837.



É autor do seguinte livro:

Principios de musica ou Exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução. Lisboa, 1820-1824, 2 volumes in-4.º

Ordem do 1.º Volume: *Titulo, Ordem para a impressão, dada pela Academia Real das Sciencias, — Erratas, Privilegio, Prologo. Explicação dos signaes usados na obra; xvi—181 pag. e 5 estampas.*

Ordem de 2.º Volume:

Titulo, Erratas, Advertencia. iv—281 pag. e 10 estampas.

Creio que estas gravuras não se encontram em todos os exemplares da obra. Contem exemplos explicativos ao texto, uma nota sobre o *Metronomo* de Maelzel, etc.

O auctor promettia um terceiro volume que não se chegou a publicar.

Ferreira da Costa diz no prologo, que não existe um unico tratado de musica em portuguez, em que os principios da Arte estejam expostos com methodo e clareza. Parece-me esta asserção um pouco exaggerada, porque apesar de imperfeitas, temos obras que ainda que inferiores á de Costa, não eram n'aquelle tempo para desprezar, por exemplo as Artes de *Varella*, de *Leite*, etc.

N'um tratado preliminar dá o nosso theorico noções geraes e sufficientes de tudo o que diz respeito á parte physica e mathematica dos sons e dos intervallos.

O resto da sua obra está dividida em tres partes:

A 1.ª trata da musica metrica e rhytmica, isto é de tudo o que diz respeito a divisão do tempo e do compasso, da melodia, da notação e da Arte do canto. Termina aqui a 1.ª parte e o 1.º volume.

A 2.ª parte, que está incluída no 2.º volume, diz respeito á harmonia, ao contraponto, e á composição em todos os seus generos.

A 3.ª parte, que não appareceu, devia tratar da musica imitativa e expressiva.

Ignoramos as causas porque a obra ficou incompleta e lastimamos que não apparecesse esta ultima parte, certamente a mais interessante de todas, e que tratava de uma materia sobre que não ha (que nós saibamos) nada escripto em portuguez.

É má sina a que persegue as nossas cousas artisticas; ou os autores morrem e deixam as obras manuscriptas, ou se se publicam, ficam incompletas, ou os terremotos sepultam depois de publicados, os ultimos restos d'ellas.

Se alguma tem a felicidade de escapar milagrosamente a todos estes perigos, encarregam-se os homens da destruição!

Os *Principios de Musica* de Ferreira da Costa não merecem de maneira alguma o silencio ingrato em que o publico os deixou; o livro tem merito e talvez seja o melhor que temos em portuguez.

A obra não appresenta ideias arrojadas, nem descobertas importantes, segue apenas o impulso das ideias artisticas e scientificas da época; n'isto fez o que podia; nem nós temos direito de exigir mais.

Costa reproduz em parte as ideias de *Mornigny* (a) e da *Encyclopédie méthodique*, em que tinham trabalhado antecedentemente *Ginguené* e *Framery*, e depois o *Abbate Feytou*.

Não se pôde negar que a obra esteja escripta (relativamente á época) com certa clareza, e poderia ser util ainda hoje, se não fosse tão difficilente nos exemplos.

O escriptor procurou dar todo o desenvolvimento á parte da sua obra que trata da harmonia, e o capitulo da *Harmonia successiva*, posto que conciso, merece em geral elogios; o capitulo das *Modulações* poderia ter sido tratado com mais methodo e mais extensamente, mas quasi todos os recursos d'este ramo da harmonia só ultimamente é que tem sido aproveitados, sendo *Beeethoven* o primeiro que se libertou do jugo das antigas escholas, produzindo effeitos perfeitamente novos, como se pôde vêr pela leitura das suas *Symphonias*, e especialmente da *Symphonia heroica* (1.º Allegro) e da *Symphonia pastoral*. (c)

Em quanto ao *Contraponto* e *Fuga* que vem na 2.ª parte: *Harmonia progressiva*, limita-se o escriptor a dar uma ideia suc-

cinta d'este ramo da Arte, em que os primeiros mestres portuguezes foram insignes e que deve ser a base dos estudos de todo aquelle que quizer chegar a alguma proficiencia na Musica.

Concluimos pois, dizendo que este livro notavel para o seu tempo, não póde mais servir como obra didactica, sobretudo quando possuímos os tratados de *Panzeron*, *Reicha* e principalmente o bello e valioso livro de *Fétis*, que por estarem escriptos em francez não são menos accessiveis á maior parte d'aquelles que se dedicam a qualquer estudo especulativo.

Para se saber quanto a obra foi apreciada no seu tempo e o serviço valioso que prestou a muitos, citamos as seguintes phrases de Balbi:

«... auteur d'un ouvrage vraiment classique, dans le quel il fait toujours marcher de pair les théories mathématiques, et physiques avec les connaissances musicales pratiques.

«M. Costa enseigne d'une manière claire et facile les principes de cet art, qui jusqu'à présent dans la partie théorique avait toujours été traité ou avec trop de sublimité et presque pas de pratique, ou tout empiriquement et presque sans l'appui d'aucun de ces principes tirés de la physique et des sciences auxiliaires qui doivent en être les bases principales.» (d)

(a) *La seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui excellent dans cet art, comme à ceux qui en sont aux premiers éléments, etc.* Paris, (sem data).

(b) *Encyclopédie méthodique. Musique publiée par M.M. Framery Guigné et de Mornigny*, Paris 1791-1818, 2 vol. in 4.º

(c) Vide: *Partition d'orchestre* d'estas duas symphonias. Paris. V.º Launer, successeur E. Girod.

(d) *Essai Statistique*, vol. II, pag. CCVII.

COSTA (Sebastião da)—Cavalleiro professo da Ordem de Christo, e Mestre de Capella dos Reis D. Affonso VI e D. Pedro II. Fr. Agostinho de Santa Maria (a) diz, que pertencera tambem á capella de D. João IV, depois da acclamação d'este principe.

Além de compositor foi também cantor distincto. A morte de D. João IV que tinha sido seu protector, como o era de todos os artistas, impressionou-o tanto, que abandonou desgostoso o seu logar para ir procurar a morte na proxima guerra da Successão contra a Hespanha.

A rainha D. Luiza de Gusmão notando a falta d'este artista e ignorando o motivo da sua ausencia, mandou-o chamar.

Perguntando a Rainha a razão porque não queria continuar na sua carreira artistica, Costa respondeu-lhe: que o sentimento da dôr profunda causado pela morte do seu protector o tinha obrigado a procurar na vida agitada da guerra um alivio para a sua tristeza.

A Rainha respondeu-lhe virilmente: *Cantad en la capilla, que el llorar dexad vós para mi.* O artista obedecendo a esta intimação energica, ficou.

Devemos crêr que devia gozar de grande fortuna, pois indo a Infanta D. Maria, filha natural de D. João IV, visitar os banhos das Caldas, sustentou a comitiva fidalga que acompanhava a princeza, com muita profusão á sua custa.

Nasceu em Azeitão e morreu em Lisboa a 9 de Agosto de 1696. No tempo de Machado, encontrava-se a sua sepultura na egreja do Carmo.

Compoz :

- 1.) *Psalmos de Completas a 8 vozes.*
- 2.) *Missa a 8 vozes.*
- 3.) *Missa de Estante a 4 vozes.*
- 4.) *Duas lições de Defunctos a 4 e 8 vozes.*
- 5.) *Motetes varios a 4 vozes.*
- 6.) *Miserere a 8 vozes.*
- 7.) *Vilhancicos do Natal, Reis, Conceição e Sacramento a 4, 6 e 8 vozes.*

Estas obras encontravam-se na Bibliotheca real da Musica e entre as mãos dos curiosos d'esta Arte.

(a) *Sanctuario Mariano. Lisboa, 1707, vol. 1, pag. 497.*

COSTA (Victorino José da)—Natural de Lisboa e freire da Ordem de S. Bento, com o nome de Victorino de Santa Gertrudes.

Foi discipulo de Fr. Placido de Souza, irmão do Marquez das Minas.

Advertido de melhores ideias, despiu a mortalha de frade e entregou-se á Musica, Poesia, Mathematica, Astrologia e Historia.

Trocou o util pelo inutil.

Machado cita entre varias obras que tivera promptas para a impressão uma:

Arte de Cantochão para uso dos principiantes, in-8.º

Fétis (a) cita a mesma obra d'esta maneira:

Arts de Cantochão para uzo dos principiantes. Lisboa. 1737, in-8.º Parece pois certa a supposição de Forkel, (b), que não encontrando a data da impressão da obra em Barbosa Machado suppoz, certamente com justo motivo, que tivesse sido impressa entre 1730 e 1740.

(a) *Biogr. Univ.* vii, pag. 371.

(b) *Allgemeine Literat. der Musik*, pag. 301.

COUTINHO (D. Francisco José)—Filho de D. Manoel Pereira Coutinho e de D. Maria Thereza da Silva e Tavora.

Nasceu em Lisboa a 21 de Outubro de 1680. (a)

Seguiu primeiramente a carreira militar e tomou parte na guerra da successão de Hespanha, distinguindo-se em Monsanto.

Depois dedicou-se á Musica, alcançando uma certa habilitade sobre o Cravo e sobre a Viola.

Sabe-se que morrera em Paris a 13 de Fevereiro de 1724, onde estava havia annos; emquanto á causa da sua doença, divergem as opiniões; Fétis (b) escreve que fallecera em virtude de operação da pedra que fora intentar á capital da França, e Machado (c) quer que fosse um *neurisma*!

Foi sepultado no Convento dos Carmelitas descalços de Paris, na capella de Santa Thereza.

Machado cita diferentes elogios de varios autores a este curioso; parece-nos ser o unico nome que lhe podemos dar.

Eis algumas das suas composições:

1.) *Te-Deum Laudamus a 8 coros*; cantava-se na casa professa de S. Roque, a 31 de Dezembro de 1722. (d)

2.) *Missa a 4 coros com Clarins, Timbales e Rabecas* (singular orchestra!) intitulada *Scala aretina*.

(a) Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. II, pag. 383, cita 1671.

(b) *Ibid.*

(c) *Bibl. Lusit.*, vol. IV, pag. 134.

(d) *Gazeta de Lisboa* de 7 de Janeiro de 1723.

CROECER (Luiz da Maia)—Vide D. Carlos de Jesus Maria.

CRUZ (D. Agostinho da)—Nasceu em Braga em 1595. Pertenceu á Congregação de Santa Cruz de Coimbra e tomou o habito da sua Ordem a 12 de Setembro de 1609, subindo até á dignidade de Conego.

Foi um artista dotado de bellos talentos musicaes e conhecido e apreciado pelos homens mais competentes do seu tempo, como um *excellente rabequista*, insigne *tangedor de Orgão e compositor de merito*.

Distinguiu-se particularmente no logar de Mestre do Cõro do convento de S. Vicente de Fóra. Escreveu e imprimiu as seguintes obras:

1.) *Lyra de Arco, ou Arte de tanger Rabeca*. Lisboa 1639. Folio. Dedicada a D. João de Mascarenhas, Conde de Santa Cruz.

2.) *Prado musical para Orgão. Dedicado á Serenissima Magestade d'El-Rei D. João IV*. Ms.

3.) *Arte de Cantochão por estylo novo*. Ms.

4.) *Arte de Orgão com figuras mui curiosas*; composta como a antecedente em 1632, e dedicadas ambas a El-Bei D. João IV. Formava provavelmente um só volume com este titulo:

Duas Artes, uma de Cantochão por estylo novo, e outra de Orgão com figuras mui curiosas, compostas no anno de 1632. (b)

(a) Barbosa Machado, *Bibl. Lusit.*

(b) Forkel, *Algem. Literatur der Musik*, pag. 296.

CRUZ (Fr. Felipe da)—Natural de Lisboa e freire da Ordem militar de S. Thiago no convento de Palmella.

Este artista gosava de grande fama no seu tempo, a ponto de ser qualificado de *insigne*, por Pedro Thalesio. (a)

Exerceu primeiramente o cargo de Mestre de Capella da Misericordia de Lisboa e depois partiu para Madrid onde foi Capellão e *Ennoder* de Felipe IV.

D. João IV apenas subiu ao throno mandou-o chamar e fel-o Mestre da sua Capella.

Este facto depõe bastante a favor de Cruz; D. João IV tinha um talento especial para escolhas d'esta ordem.

Na sua Bibliotheca de Lisboa, encontravam-se as seguintes obras manuscritas d'este autor:

1.) *Missa a 10 vozes sobre o thema* == *Quel rason podeis tener para no me querer.* (b)

2.) *Missa sobre o thema*: == *Solo regnas tu en mi.* == Offerecida a Felipe IV, quando ainda estava em Hespanha em cujas palavras se incluem as vogaes de Joannes Quartus, Rex mi. (c)

3.) *Psalmos de Vesperas e Completas, a 4 coros.*

4.) *Motete de Defunctos: Dimitte me, a 12 vozes.* Estante 38, N.º 771.

5.) *Motete. Vivo ego, a 5 vozes.* Estante 36, N.º 809.

6.) *Vilhancicos a diversas vozes.*

(a) *Arte de Cantochão*, Coimbra, 1617, in-4.º, cap. 36, fol. 68.

(b) Era vulgar n'aquelle tempo a escolha de Canções profanas para thema d'uma Missa ou de outra qualquer composição sacra.

(c) Machado, *Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 69 e 70, fallando d'esta Missa, diz: *O artificio de que constava era ordenar ora em uma voz, ora em outra, as syllabas do thema e as vozes da Musica que correspondiam d'esta sorte: só, lá, ré, fa, ut, rez, mi.*

CRUZ (D. Gaspar da)—Conego regular da Ordem de Santo Agostinho e Mestre de Capella no Convento de Santa Cruz de Coimbra. Escreveu as seguintes obras que estavam manuscritas na Bibliotheca de Francisco de Valhadolid: (a)

- 1.) *Arte de Cantochão recopilada de varios authores.* Ms.
- 2.) *Arte de Canto de Orgão.* Ms. (b)

(a) Vid. a sua biographia.

(b) Machado, *Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 348, diz que a ultima obra se achava encadernada em poder de Francisco de Valhadolid; da 1.^a nada diz mais, do que acima mencionamos. Forkel, *Allgem. Literat. der Musik*, pag. 492, pretende que estavam ambas encadernadas em 1 volume, em poder do artista mencionado.

CRUZ (João Chrisostomo)—Da ordem de S. Domingos; natural de Villa-Franca de Xira, onde nasceu em 1707. Vivia ainda em 1731 no estado de Presbytero. Escreveu:

Methodo breve e claro em que sem prolixidade, nem confusão se exprimem os necessarios principios para intelligencia da Arte da Musica. Com um Appendix dialogico que servirá de Index da Obra e de lição dos Principiantes. Lisboa por Ignacio Rodrigues. 1743—in-4.º.

CRUZ (Fr. Matheus da)—Religioso pertencente á Ordem dos Carmelitas calçados.

Era conhecido como excellenté Tenor no primeiro quartel d'este seculo (1820) (a).

(a) Villela da Silva, *Observações criticas*, pag. 127.

CUNHA (D. Maria Benedicta de Brito e)—Excellenté soprano que brilhava em Lisboa no começo d'este seculo; esta senhora

artista (que bem lhe podemos dar este nome) era dotada de um talento musical que manifestava na execução dos trechos mais difficeis da musica italiana e allemã, com um brio e expressão digna dos melhores artistas da Italia. Suppômos ter fallecido ha bastante tempo.

CYRO (Theodoro)—Compositor de musica sacra que viveu no meado e fim do seculo passado. Deixou varias obras das quaes conhecemos apenas um *Te-Deum*.

D

DELGADO (Cosme)—Celebre cantor portuguez do seculo XVII e Mestre de Capella na Sé d'Evora.

Nasceu na villa da Cartuxa. As suas composições, que eram numerosas, legou-as elle ao convento do Espinheiro da ordem de S. Jeronymo de Lisboa; constavam de *Motetes e Lamentações*. (a)

Escreveu tambem uma obra sobre a theoria da Musica intitulada:

Manual de Musica dividido em tres partes, dirigido ao muito alto e esclarecido Principe Cardeal Alberto, Archiduque d' Austria, Regente d'estes Reynos de Portugal.

Começa: «Os gregos que nos deixaram a Musica» e acaba: «Vive e reina para sempre. Amen.» Ms.

Forkel fallando d'este artista classifica-o: *Berühmter portugiesischer Saenger*.

(a) Vid. Francisco Galvão Maldonado, *Memorias para a Bibl. portuguesa*.

(b) *Allgem. Literat. der Musik*, pag. 492.

DEUS (Fr. Antonio da Madre de)—(a) Carmelita, habito que vestiu a 5 de Julho de 1630. Natural de Lisboa e filho de Gregorio Catalão e Joanna Cardoso. Foi discipulo de Duarte Lobo e de Fr. Manoel Cardoso.

Occupou o cargo de Vigario do Côro e de segundo Mestre de Capella no seu convento em Lisboa. Morreu em 1690. (b) As composições que em seguida apontamos, estavam depositadas na Bibliotheca musical de Lisboa, e outras andavam espalhadas em poder dos amadores.

São:

1.) *Matinas da Quinta, Sexta e Sabbado da Semanã Santa a 8 vozes.* Constavam de *Lamentações, Lições, Responsorios, Misereres, etc.*

2.) *Invitatorio e Responsorios das Matinas de Paschoa.*

3.) *Primeiras lições dos Nocturnos do Officio de Defuntos.*

4.) *Dois Misereres a 3 coros.*

5.) *Psalmos e Motetes a diversas vozes.*

(a) Parece ser o mesmo musico que o subsequente; entretanto Fétis, *Biogr. Univ.* vol. v, pag. 396, apresenta-os como sendo dois artistas diferentes.

(b) Machado, *Bibl. Lusit.* vol. iv, pag. 43, traz a data 1792, porém no mesmo livro, vol. i, pag. 317, indica 1690. Fétis, *ibid.* escreve tambem este mesmo numero, que tem talvez mais probabilidades de ser o verdadeiro.

DEUS (Fr. Antonio da Madre de)—Fez parte da Capella de D. João iv e assumiu depois da morte d'este principe, em 1656, a direcção da Capella de seu filho D. Affonso vi.

A sua actividade artistica comprehende os annos de 1620 e 1660.

Era natural de Lisboa.

As suas composições existiam na Bibliotheca musical de D. João iv.

DEUS (Fr. Felipe da Madre de)—Natural de Lisboa e Religioso da Ordem militar de Nossa Senhora das Mercês, cujo habito vestiu em Hespanha.

Voltando já no reinado de D. João IV a Portugal, foi acolhido por este príncipe sympathico com o maior agrado.

D. Affonso VI não se esqueceu da estima que seu pae tributára a este contrapontista distincto e nomeou-o Director da Musica da sua Camera.

Escreveu para o theatro real muitos Tonos (a) a 4 vozes que se conservavam pela maior parte na Bibliotheca real da Musica.

D. Francisco Manuel de Mello (b) menciona alguns.

São:

- 1.) Tono 3.º: *Denengañate Morena.*
- 2.) Tono 4.º: *Madama nuestros ojos.*
- 3.) Tono 9.º: *En los floridos albores.*
- 4.) Tono 10.º: *Ala el palanque Galanes.*
- 5.) Tono 13.º: *Ah Señores!*
- 6.) Tono 17.º: *Rayava el Sol por los cumbres.*
- 7.) Tono 19.º: *Quien és aquella Diana?*
- 8.) Tono 23.º: *Yo soy viejo, y no veo nada.*

Não é certo ter sido este compositor o mestre de D. João IV, como Gerber (c) pretende, mas sim João Lourenço Rebello, de quem adiante fallaremos.

(a) Estes Tonos eram canções a duas e mais vozes, que os italianos chamam *Madrigali* e de que *Leo*, *Durante*, *Marenzio* e *Casella* nos deixaram modêlos perfectos.

(b) *Obras metricas*, Avona de Terpsichore.

(c) *Neues hist. biogr. Lexicon der Tonkunst.*, vol. III, pag. 284.

DIAS (Diogo)—Mestre da Cathedral de Evora, onde estudou a musica quando era moço da igreja mencionada.

Nasceu na villa do Crato, (Alcmtejo).

Deixou varias composições que devem existir no Cartorio da Cathedral de Evora.

D. DINIZ—Nasceu em Lisboa em 1261, e morreu em Santarem a 7 de Janeiro a 1325.

Fundador da Univerdade de Coimbra em 1290, instituiu a aula de Musica que n'ella incorporou.

O primeiro Lente d'esta aula teve 2\$340 reis de ordenado annual, o que não é tão pouco como o leitor imaginará. Esta quantia calculada em moeda de hoje, equivalia a 177\$840 reis! (a) tal era a differença do valor que então tinha o dinheiro.

Que esta somma 2\$340 reis era mui importante para aquelle tempo, não ha duvida alguma, aliás não se explica como este lugar tivesse sido requestado até por estrangeiros.

O ordenado foi augmentando successivamente até chegar no anno de 1597 á somma de 50\$000 reis. (b)

A reforma dos Estatutos abaixo mencionados, feita a 20 de Julho de 1612, fixa o ordenado em 60\$000 reis, declarando precisamente:— que o Lente não teria outro encargo além da leccionação da sua aula e a regencia da Capella da Univerdade, (que andava quasi sempre ligada á cadeira) para que d'esta maneira se evitassem as faltas que atrazavam o ensino musical dos alumnos.

Esta aula de Musica teve uma sorte mui aventureosa, passando por alternativas de decadencia e prosperidade, ora florescente e governada por musicos como *Telles*, *Nuno da Conceição*, *Fr. Antonio de Jesus*, *Thalesio* etc., ora desorganizada e esquelada debaixo da direcção de um *Manoel Ferreira*, jazendo no maior desleixo e abandono.

Assim a encontrou José Mauricio, quando foi nomeado Lente de Musica por provisão regia de 18 de Março de 1802. (c)

As materias que se tratavam na aula, segundo a ordem dos antigos Estatutos, eram:

Canto chlo,

Canto de Orgão e

Contraponto.

Porém, este ensino demasiadamente modesto, ficou mais modesto ainda, pela ignorancia e priguica de Lentes indignos, de maneira que, quando José Mauricio recebeu por ordem do rei a herança de Ferreira, estava o ensino reduzido a algum Canto chlo macarrónico e a algumas lições puramente theoricas de Canto de

rgão! Do ensino pratico não se lembrou o digno Ferreira, provavelmente por o julgar desnecessario!

Tudo isto se fazia em meia hora; tambem com mais economia de tempo se poderia ter feito em cinco minutos. A gloria da aliança d'este ideal, estava reservada a Florencio Sarmiento. (d)

O projecto de reforma feito por José Mauricio e apresentado a D. João VI pelo Bispo D. Francisco de Lemos, e por elle ceito, poz termo a este abandono lastimoso; segundo o novo regulamento devia o Lente de Musica ensinar:

Cantochão,

Canto de Orgão,

Contraponto e

Acompanhamento (Instrumentação.)

A aula era diaria e durava hora e meia. A abertura realizou-se a 10 de Maio de 1802, e graças ao credito de José Mauricio, povoou-se aquella aula até ali deserta de numerosos ouvintes; a hora e meia marcada não foi sufficiente, e a duração do ensino teve de se alongar até duas horas e meia e tres horas! O numero dos discipulos ia crescendo extraordinariamente e a sua applicação indicava bem a confiança que elles tinham na instrução intelligencia do mestre, que se admirava dos resultados obtidos que excediam todas as suas esperanças.

Depois da morte d'este professor consciencioso, começou no epocha de decadencia debaixo da direcção de um *D. Francisco de Florencio Sarmiento*, e assim chegou a antiga aula de musica rapidamente ao estado vergonhoso (e) em que a encontramos hoje. Está separada da Universidade e abriga-se rachitica e moimunda em um velho edificio a que chamam *Lycæu* e que mais rece um *palheiro* do que um templo da Arte.

Este estabelecimento musical, antigamente FÓCO DE INSTRUÇÃO E SCIENCIA, é hoje o ANTRO ONDE SE ANINHA A IGNORANCIA ONDE SE ASSASSINA A MUSICA!

Eis a lista chronologica dos Lentes de Musica na Universidade de Coimbra. Apesar de bastantes esforços que empregámos, não a podemos dar mais completa:

Mathias de Aranda — Nomeado por Provisão regia de 26 de Julho de 1544.

Balthazar Telles — Nomeado por Provisão regia de 2 de Novembro de 1549.

Pedro Thalesio — Nomeado por Provisão regia de 19 de Janeiro de 1613.

Fr. Antonio de Jesus — Nomeado por Provisão regia de 27 de Novembro de 1636 até 15 de Abril de 1682.

Fr. Nuno da Conceição — Nomeado por Provisão regia de 22 de Novembro de 1691 até 8 de Fevereiro de 1737.

Manceo José Ferreira — Ignoramos as datas que lhe dizem respeito.

José Mauricio — Nomeado por Provisão regia de 18 de Março de 1802 até 12 de Setembro de 1815.

D. Francisco . . . — Ignoramos a data da sua nomeação.

Antonio Florencio Sarmiento — Idem.

O. O. O. — em 1869.

(a) Dr. Rodrigues de Brito, *Memorias politicas*, vol. II, pag. 78.

(b) *Estatutos da Universidade*, 1654. A clausula que fazia vagar este logar de tres em tres annos, parece que não foi sempre observada.

(c) A nomeação para este logar era feita por carta regia, chamada *Provisão*. Tal era a importancia que os Reis de Portugal ligavam a este cargo. A Musica fez logo desde a fundação da Universidade, parte do *Quadrivium*.

(d) Vide a sua biographia.

(e) Póde ser que haja por ahí algum patriota incredulo que julgue as nossas expressões exageradas; a isso recommendamos que veja e que se convença da triste yerdade!

DORIA (José) — Ha tão pouco nos deixou este homem distincto, que ainda estarão de certo na memoria de todas as pessoas que o conheceram, as qualidades raras do amigo e do artista.

Triste sorte a que corta o fio da vida a essas intelligencias raras, que nos enchem estes duros e aridos caminhos da nossa vida com as flores mais preciosas de um talento privilegiado.

Cruel fatalidade que creou mais um epitaphio, destruindo mais uma vida; felizmente que o nome ainda vive, e viverá de

certo em quanto entre nós houver um ultimo sentimento generoso, bom e justo.

Nasceu em Coimbra a 9 de Novembro de 1824 e ahi falleceu a 25 de Maio de 1869.

Parece que ninguem adivinhou a intelligencia artistica de José Doria que de certo mui cedo se manifestou.

Umás poucas e mui limitadas noções que tinha da Arte, foram-lhe communicadas pelo musicq José Maximo Dias, Mestre do Seminario Episcopal, no principio e meado d'este seculo.

Este auxilio durou pouco mais do que um anno e não chegou a dois; mesmo as lições não se succediam regularmente, porque outros estudos impediam José Doria de se dedicar seriamente á sua Arte favorita.

Por isto se vê, que pouco ou nada poderia ter aproveitado, demais sendo o Mestre bastante vulgar.

Estas lições cessaram de todo quando o mancebo entrou para os estudos secundarios, e assim ficou elle entregue aos seus proprios recursos.

O que sabia do mechanismo do Piano de pouco lhe valeu, visto ter abandonado o estudo d'este instrumento no principio do caminho.

Sobre a *Viola*, denominada vulgarmente *de Arame*, e que elle começava a estudar, se concentrou a sua attenção.

O seu talento artistico tinha encontrado o instrumento necessario; já não havia que hesitar assim o comprehendeu José Doria e o futuro provou bem a verdade do seu pressentimento.

Em pouco tempo já era fallado o talento com que tocava este instrumento singular; o *Fado de Coimbra*, se celebre era, mais celebre ficou pela *Viola* de José Doria.

Já não havia rivaes presentes, nem possibilidade de os haver para o futuro.

Estavam assim as cousas e assim ficaram por muito tempo, até que um dia o nosso *fadista* se escapou até Lisboa, levando a celebre *Viola* a pedido de uns amigos da capital.

Lá se tocou diante de um auditorio escolhido o celebre e já tão fallado *Fado de Coimbra*. Mas, ou fosse a singularidade da canção popular, ou fosse a novidade do instrumento, o seu timbre extranho e som mysterioso, talvez mesmo todo este conjuncto de circumstancias deixou o auditorio admirado sim, mas não debaixo da impressão, que o habil violista tinha imaginado.

Algumas das damas que estavam presentes parece que enunciaram levemente o desejo de ouvirem no instrumento alguma *aria italiana*, alguma cousa mais culta do que o *Fado popular*. José Doria justamente ferido no seu orgulho, determinou tirar uma boa e leal desforra.

Voltou a Coimbra e pediu a um amigo seu, pianista e algum tanto compositor, o favor de lhe arranjar algumas pequenas phantasias sobre motivos de Operas italianas.

O amigo accedeu e fez umas tres ou quatro reduções agradaveis com acompanhamento de *Violão*. Se bem nos recordamos, eram sobre o *Trovador*, *Macbeth*, *Sapho* e não sei que mais.

Depois de estudadas estas peças e de ter augmentado o repertorio com algumas composições originaes, eil-o de novo, caminho de Lisboa.

A segunda visita foi um triumpho completo, a opinião do auditorio um pouco severa durante o primeiro ensaio, foi tomada de assalto. Os ouvintes ficaram admirados diante de semelhante metamorphose; e se a primeira visita foi uma pequena provação para o nosso artista, comtudo não a devemos lastimar, pois ella influiu decididamente sobre o talento de José Doria, dando-lhe uma direcção differente, e abrindo-lhe mais vastos horisontes artisticos.

O violista comprehendeu que os recursos do seu bello instrumento não se limitavam só ao simples, ainda que poetico *Fado*; exercitou as suas forças e conheceu que chegavam para muito mais.

O estudo sério do seu instrumento, que tinha principiado depois da primeira e memoravel visita a Lisboa, produziu successivamente os mais bellos resultados.

Assim foi que um dia, em 1859 veio a Coimbra o celebre prestidigitador Hermann e ficou *maravilhado* diante do tocador e do instrumento. A sua admiração foi tal, que convidou o artista a acompanhal-o nas suas viagens ao estrangeiro, assegurando-lhe bons recursos e melhor recepção.

Assim estivesse o nosso artista tão convencido, como o estava o entusiastico allemão, que decerto se teria aproveitado de semelhante offerta.

Infelizmente não pôde ser; mil obstaculos o impediam, e entre muitos, o mais imperioso: a sua clinica na cidade. José Doria ficou.

Os annos passaram até Outubro de 1865, época em que o vimos.

Era então um bello homem, figura viril, um dos raros e verdadeiros typos da península, que hoje tão difficilmente se encontram.

Ouvimos a sua *Viola*, as suas *Canções peninsulares*, o seu *Fado* emfim, tudo nos pareceu um sonho, uma cousa phantastica.

Nós, que tinhamos percorrido em peregrinação artistica a Allemanha, a França, a Inglaterra, viemos encontrar apenas chegados a Portugal uma surpresa nunca imaginada.

Quem nos diria, que depois de termos sentido o effeito d'essas orchestras magicas, animadas pelo sopro inspirador e ardente de Beethoven, Mozart, Haendel, Weber e Berlioz, — haviamos de encontrar n'este Portugal, n'um cantinho da Europa, um instrumento pequeno, modesto e debil — para nos causar tão extranhas e agradaveis sensações!

A *Viola* de José Doria ficou sendo desde então tambem nossa amiga, amizade que durou quatro annos e que de certo não morreu com o seu dono.

Aqui damos a lista quasi completa das suas composições para viola:

- 1.) *A Dôr!*
- 2.) *Resignação.*
- 3.) *Saudade.*

- 4.) *2 Walsas burlescas.*
- 5.) *Capricho burlesco.*
- 6.) *Canção ingleza.*
- 7.) *Queixume.*
- 8.) *Um Sonho.*
- 9.) *Canção Tyroleza.*
- 10.) *I Remember, lembrança de Inglaterra.*
- 12.) *Mazourka.*
- 13.) *Desalento.*
- 14.) *Lamentos.*
- 15.) *Caprichosa.*
- 16.) *Serenata.*
- 17.) *Desdem.*
- 18.) *Incognita...*
- 19.) *Tango: Ai, que ferro!*
- 21.) *Fantasia sobre a Walsa do Pardon de Ploermel.*
- 22.) *Variações sobre o Carnaval de Veneza.*
- 23.) *Marcha solemne.*
- 24.) *Preghiera.*
- 25.) *Capricho de Concerto (Introdução—Andante—Scherzo—Final.)*

Resta-nos dizer alguma cousa a respeito d'estas composições. Não fallaremos de todas, já porque nos falha a memoria, já porque entre ellas ha inferiores e superiores; escolhemos pois as que tiveram maior fama e que nós tambem entendemos serem as mais apreciaveis.

Em primeiro logar a *Dôr!*

Quem haverá em Coimbra que não ouvisse a *Dôr?*

Quem não se sentiu impressionado por aquella melodia triste e melancholica, queixa suspirada, que se escapa de vez em quando da voz do pobre homem do povo que ás vezes falla essa triste linguagem, linguagem que tão pouca gente entende!

Que diremos da *Saudade*, do *Queixume*, do *Desalento*, da *Serenata (!)* do *Desdem (!)* canções verdadeiramente peninsulares, indiscretamente roubadas ao povo e suspiradas na Viola como jámais Trovador cantou!

Não temos menos a louvar as suas composições burlescas: 2 *Tangos*, 2 *Valsas*, e um *Capricho*; a elegancia, o bom gosto e uma variedade de efeitos nunca ouvidos caracterizam estas ideias musicas.

A *Canção ingleza* é pretenciosa como o seu titulo, e tem pelo seu estylo, affinidade burlesca, com as que acima mencionamos.

A *Canção do Tyrol* lembra os valles da Suissa e os seus graniticos gigantes, o *Ranz der Kühe* e o alegre *Jodeln* do joven pastor.

A *Marcha* tinha entre outras cousas apreciaveis, uma parte muito notavel, toda em *harmonicos*, que José Doria tocava artisticamente.

Mais difficeis e complicadas eram a *Fantasia sobre a Walsa do Pardon de Ploermel*, e as *Variações sobre o Carnaval de Veneza*.

O *Capricho de Concerto* é certamente a mais notavel d'entre todas as suas composições.

N'ella se encontram reunidas todas as difficuldades possiveis e imaginaveis na Viola, todos os efeitos de *harmonicos*, *cordas duplas*, *triplas*, *trinados* (!) *dedilhação*, de *sourdine*, etc.

Em toda a peça se revela uma originalidade e uma tal abundancia de efeitos novos, que espanta.

A *Introdução* abre com umas harmonias extranhas e uns efeitos curiosos de *cordas duplas*.

O *Andante* é pouco caracteristico; ainda assim tocado por elle, sempre se ouvia com agrado; em compensação é seguido de um *Allegro*, ou antes de um verdadeiro *Scherzo*, que é admiravel de brio, de originalidade e de distincção. Modelo perfeito do *Scherzo beethovenesco*, e que escapou, como por um milagre, dos dedos do violista e veiu misturar-se com as idcias suaves e tristes da Peninsula.

O *Final do Capricho de Concerto*, é fornado por uma bella *Marcha*, bem rhytmada e com uma boa accentuação marcial.

Umás phrases imitando um toque de *Trombetas*, terminam brilhantemente esta notavel peça.

Ainda devemos fechar com algumas palavras sobre o FADO e a maneira como José Doria o executava.

Nada ouvimos até hoje mais original, nem mais surpreendente! Não haverá decerto leitor algum que não tenha ouvido ao menos uma vez o celebre *Fado de Coimbra*, e então tel-o ouvido por José Doria, poucos foram os felizes que se podem gabar d'isso.

A canção popular apparecia primeiro simples, sem embelezamento nem adorno; depois vinha a primeira variante, a segunda, a terceira, quarta, quinta, sexta, decima, vigesima, no fim já sem numero, em jorre continue e inexgotavel!

Prodigio de imaginação, que deixava na alma do espectador uma impressão profunda, difficil de analysar pelas variadas cordas que ella ia ferir no coração do ouvinte.

Era ouvir e admirar, a variedade e accentuação dramatica do rhytmo, a riqueza e abundancia das variantes, dos accentos, o maravilhoso da execução!

A canção popular, tristemente monotona, transformava-se em queixa plangente, passava de repente á agitação febril, acalmava, permanecia serena por algum tempo, continuava assim em languido abandono, recrudescia novamente, abrandava; e subia ainda do *pianissimo mais suave*, d'um suspirar imperceptivel até á *furia* desenfreada, desencadeando-se por corridas e arpejos phantasticos que iam terminar n'um ultimo suspiro!

Lembrava-nos isto um d'esses bellos contos de Hoffmann, com que a gente sonha muito tempo depois de os ter lido.

O *Fado prodigioso* ouvia-se assim durante uma hora e duas até, sem cançar nem o auditorio nem o tocador.

Quem lêr estas linhas ha de julgar que nós fizemos d'esta biographia um conto impossivel. Pois não é assim; appello para pessoas insuspeitas, appello para a opinião *unanime* das pessoas que o ouviram em Coimbra e em Lisboa; appello para o testemunho importante de Noronha; de Cossoul e de Madame Rey-Balla que ouviram o nosso artista, poucos mezes antes da sua morte em Lisboa, em uma reunião do Marquez de Castello-Melhor.

...: Tanto Noronha, como a celebre cantora ficaram egualmente admirados do tocador e do instrumento; esta ultima distinguiu o violista, brindando-o com o seu retrato em que se lia uma referencia mui honrosa para o nosso artista.

... El note-se que José Doria já não era, (como elle mesmo dizia) senão a sombra do que fôra em outros tempos, tantos eram já os progressos da doença que o havia de roubar poucos mezes depois aos affectos dos seus parentes e amigos.

... A respeito da factura das composições que mencionamos atrás, devemos ainda dizer que algumas não se prestavam a uma interpretação conveniente, pela natureza especial do instrumento.

As canções simples, despretentiosas, os *Tangos*, os *Fados*, as *Serenatas*, ouviam-se com mais agrado do que essas peças de longo folego, estas phantasias difficeis que elle tocava sobre motivos de Operas.

A Viola não é instrumento para assombrar pela difficuldade do mechanismo, mas só para dizer bem uma pequena canção popular que se ensinua então facilmente no ouvido.

... Essas Phantasias sobre a *Sapho*, *Macbeth*, *Trovador*, essas variações sobre o *Carnaval de Veneza*, até mesmo o proprio e aliás bello *Capricho de Concerto*, eram trechos, que estavam deslocados para aquelle debil e pequeno instrumento, cuja sonoridade não chegava para tão grandes esforços.

Se elles agradavam, devia-se isso á *virtuosidade unica* do violista, que imaginou e creou um mechanismo especial para os executar; tradição que fica certamente perdida, pois um talento como José Doria, raras vezes tem successor.

Deixou tambem muitas composições para *Piano* e para *Canto*; abstrahimos d'ellas por serem menos notaveis e mesmo porque a importancia do artista estava toda concentrada na *Viola* e nas peças para este instrumento.

Todas estas composições ficaram em manuscrito, salvo uma ou outra rara que foi lithographada.

Das composições para *Viola*, nem uma só foi publicada; o auctor não sabia notar a sua musica; tocava de cór e sempre des-assombradamente umas trinta e tantas peças para a *Viola, tour de force* que fazia, graças a uma memoria privilegiada.

As poucas composições que ha notadas, foram-n'o por amigos do auctor, que assim tentaram salvar reliquias artisticas.

Apcsar d'esta falta de instrucção, era o instincto musical n'elle tão forte, que um dia, fallando-nos em escrever uma *Operetta* e objectando-lhe nós com a difficuldade de levar ávante semelhante ideia, com os conhecimentos musicaes que tinha, — respondeu-nos eloquentemente apresentando-nos dois ou tres dias depois uma pequena *Ouverture*, com os motivos necessarios, bem conduzidos e bem desenvolvidos.

Fez isto, sem uma ideia sequer de harmonia, guiado apenas por um instincto admiravel e por algumas poucas indicações que lhe haviamos dado sobre a apresentação e condução das ideias melódicas.

Perfeitamente surprehendidos por semelhante resultado, não tivemos remedio senão acceder ao pedido de escrever um libretto para a futura *Operetta*; José Doria fez apenas mais um *Duetto*, creou umas bonitas arietas e depois morreu, cahindo tudo em esquecimento, pois nada tinha escripto do que fizera.

Examinem-se agora imparcialmente todos estes factos que apresentamos até aqui, em toda a luz da verdade; considere-se o triste isolamento artistico em que José Doria viveu a melhor parte da sua vida; o nenhum auxilio que recebeu de pessoa extranha, a influencia perniciosa de um meio artistico detestavel e desprezível, — e chegar-se-ha depois certamente á conclusão: de que com aquelle homem se procedeu injustamente, sem amôr e sem respeito, porque ninguem lhe estendeu generosamente a mão, para o ajudar a ser o artista para que Deus o tinha creado. Tudo ficou em germen n'aquella natureza artistica, tudo se perdeu.

E scena triste, aquella que algumas vezes presencéamos, quando José Doria se accusava amargamente de ter fugido á vocação, quando via uma carreira outr'ora bella e esperançosa perdida para sempre!

Cortava o coração, vêr como elle se dirigia as mais amargas recriminações, — elle, que menos culpa poderia ter em tal infelicidade.

Debalde tentamos convencel-o, respondia-nos então tristemente: *Ganhei a vida a perdê-la!*

Oh cruel, mas verdadeira duplicidade!

Portugal teve um *Medico de mais, mas um grande artista de menos!*

Porém no que a Providencia fez, não ha a tocar; aceitemos as cousas só da mão de quem, as pôde conceder.

José Doria foi artista, já o vimos; a sentença a respeito do homem moral, ouve-se na bocca eloquente do povo de Coimbra, que o proclama o seu maior bemfeitor; converse-se com o homem rude do povo, ou com o homem da sociedade, e então ouvir-se-hão historias, que serão sempre o elogio mais grandioso do seu character.

DUARTE (El-Rei Dom)—Duodecimo rei de Portugal, e um dos distinctissimos filhos de Dom João I e de Dona Filippa de Lençastre. Reinou desde 1433 a 1438. O seu Livro do *Leal Conselheiro* é uma verdadeira Encyclopedia que resume toda a sabedoria da idade media; a sua livraria era das mais ricas da Europa, como vemos pelo *Catalogo dos seus livros de uso*. O seu nome merece figurar entre os musicos portuguezes, por isso que escreveu:

Do Regymto que se deve ter na Capella para ser bem regida. (Leal Conselheiro, Cap. LRV, pag. 449.)

Do tempo que se detem nos officios da Capella. (Id. ib. cap. LRV, pag. 455.)

DUPRAT (...)—Parece ser d'origem franceza. Foi amador-violinista distincto.

Viveu em Lisboa no principio do seculo presente. (*Balbi.*)

DURÃO (José Joaquim)—Artista muito apreciado no principio d'este seculo (1820), como excellente tenor. É tudo o que d'elle sabemos pela citação do Conego Villela da Silva. (a)

(a) *Observações criticas*, pag. 127.

E

EDOLO (Henrique)—Irmão dos seguintes abaixo nomeados. Artista que pertencia em 1820 á orchestra da companhia lyrica do theatro de S. João (a) na qualidade de chefe das 2.^{as} Rabecas. Nada mais podemos dizer d'este artista.

(a) Programmas distribuidos na 1.^a noite da Representação da nova Companhia Italiana na cidade do Porto, a 30 de Janeiro de 1820.—Porto Typ. da Viuva Alvares Ribeiro & Filhos. Era empresario F. Nicolini.

EDOLO (João Francisco)—Artista notavel sobre a Violeta, em que era já admirado, quando contava apenas 12 a 14 annos.

Nada sabemos das suas circumstancias pessoais. Parece que o merito d'este artista merecia da parte de Balbi, de mais a mais contemporaneo, uma noticia mais circumstanciada do que aquella que lêmos no seu *Essai statistique*; infelizmente o geographo italiano não o entendeu assim.

EDOLO (José Francisco) (a)—Irmão do precedente e violinista de merito. O seu talento igualmente precóce, já aos 12 annos se admirava poderosamente, e robusteceu-se a ponto de ser mais tarde (1820) encarregado da direcção da orchestra na Opera do Porto. (b)

Resumindo e concentrando ahi toda a sua actividade, conseguiu collocar o theatro de S. João n'um estado florescente e dar ás obras primas de Mayer, Coccia, Cimarosa, Paisiello, Rossini e outros, uma execução digna de elogio.

Honremos pois a memoria de José Edolo, sobretudo agora que deploramos a decadencia a que chegou o nosso segundo theatro lyrico pela incuria do governo, pela *ignorancia crassa* de pretendidos *dilettanti* que o frequentam e que vão lá exhibir a força de seus tacões e de seus pulsos, e pela indiferença de uma burguezia rica, mas *essencialmente estúpida e avara*.

São poucas as composições que conhecemos de Edolo e essas poucas salvámo-las das mãos de um imbecil, que as queria vender a um fogueteiro. (c)

São:

- 1.) *Symphonia de Othello*, composta por Rossini e arranjada para Piano-Forte. Porto—1819 1.^a edição. (d)
- 2.) *Walsa para Piano*.
- 3.) *Walsa para o mesmo instrumento*. (e)
- 4.) *Modinhas*, das quaes a 4.^a tem palavras italianas: «*Gratzie agli ingani tuoi*,»

(a) Balbi no *Essai statistique*, cita José Gaspar Edolo; porém o nome que indicámos parece-nos mais exacto.

Encontramo-lo na edição da *Symphonia de Othello* de que acima fallámos.

(b) Um programma da Companhia lyrica (o que mencionamos na biographia antecedente) de 1820 dá-lhe os títulos de Mestre e 1.^a Rabeca da Orchestra.

(c) Esta creatura infeliz explicou-me então a razão porque ia vender as musicas aos fogueteiros, dizendo: «Que quer, meu senhor, é quem dá mais, porque gostam de papel grosso para os foguetes.» (!!)

(d) É uma bella edição de musica gravada; o frontispicio é de um gravador allemão João Frederico Sternberg. Era editada igualmente por um allemão, Antonio Heller,—Rua das Flores. No fundo da pagina do frontispicio vem *J. F. Edolo, esculpin*. Anno. 1819. D'onde parece concluir-se que Sternberg não fez senão o frontispicio.

Teria então o nosso artista sido ao mesmo tempo, musico de merito e gravador distincto.

(e) Vide: *Jornal de Modinhas de 1820*.

ELIAS (Fr. Antão ou Antonio de Santo)—Carmelita. Nasceu em Lisboa no fim do seculo XVII, talvez 1680.

Foram seus paes Francisco de Sousa e Maria Cardoso. Passou grande parte da sua mocidade no Brazil, professando no convento carmelitano da Bahia a 8 de Abril de 1697, onde tinha entrado um anno antes. No seu regresso a Lisboa foi nomeado Mestre de Capella no convento da sua ordem, cargo que exerceu durante 3 annos. Foi igualmente harpista na Cathedral de Lisboa depois da sua volta a Portugal; distinguio-se n'este difficil instrumento. Em 1745 ainda existia no convento do Carmo. (a)

Morreu no convento patrio em 1748.

As suas composições são:

- 1.) *Te-Deum laudamus, a 4 coros com diversos instrumentos.*
- 2.) *Responsorios das Matinas dos 3 dias da Semana Santa a 2 coros.*
- 3.) *Responsoario das Matinas do Natal, Festa da Purificação, de Nossa Senhora do Carmo e Santo André Corsino, a 2 coros com Rubecas e Flautas.*
- 4.) *Missa a 4 e 8 vozes com diversos instrumentos.*
- 5.) *Psalmos e Magnificas, a 4 e 8 vozes com instrumentos.*
- 6.) *Hymnos a 4 vozes de Estante.*
- 7.) *Vilhancicos do Natal, Reis, Santa Cecilia e S. Vicente a 2 coros com instrumentos.*
- 8.) *Uma cantata feita por occasião do anniversario do casamento de D. João V.*

Estas composições encontravam-se no fim do seculo passado no mosteiro de Belem.

(a) Santa Anna, na *Chronica dos Carmelitas*, vol. I, pag. 788, chamou-lhe: Professor das Artes da Musica e Contraponto.

ELIAS (Fr. Manoel)—Pertenceu á Ordem de S. Paulo. Eis o que ácerca d'elle se lê em Balbi: «organiste renommé et bon compositeur.» (a)

(a) Balbi, *Essai statistique*, vol. II, pag. CCXV.

ESCOBAR (André de)—Instrumentista do século XVI. Na sua juventude partiu para a Índia (1550), onde ensinou a tocar o instrumento denominado *Charamelinha* ou *Boé*, em que era muito habil, e deixou n'aquellas regiões, que pela primeira vez ouviam semelhante instrumento, muitos discípulos.

Quando voltou ao reino foi logo recebido na Cathedral de Évora como Mestre do seu instrumento e largamente remunerado pelo Cardeal D. Henrique, então prelado d'aquella egreja.

Exerceu depois o mesmo magisterio na Capella da Universidade e na Cathedral de Coimbra a pedido do Bispo D. Manoel de Menezes.

Escreveu:

Arte musica para tanger o instrumento da Charamelinha. Ms.

No Archivo da Camara Municipal de Coimbra, Registo de 1578—1579, Tomo IV, folio 241, encontramos dois documentos curiosos com relação a este artista e a outro chamado Lazaro Lopes; transcrevemol-os pela sua curiosidade. A orthographia é a do original, marcámos porém algumas virgulas para intelligencia do texto; o original não tem nem uma:

1.º

Dom Nuno de Noronha do conselho de ell-Rei noso senhor, Reitor da universidade Dos estudos de Coimbra: Faça saber que Lazaro Lopes morador nesta cidade he hum dos charamellas que serve nesta universidade no officio de tanger a santos e Estas conforme ao contrato que he Feito com os ditos charamellas e por bem do estatuto goza do privilegio do estudo, e disto mandei pasar esta certidão ao dito Lazaro Lopes sob meu sinal e selo em Coimbra, seis de Fevereiro.

Antonio da Silva ho Fez de mill quinhentos setenta e nove annos. (1579). Dom Nuno de Noronha.—Registe-se—Macedo.

2.º

Certe Fiquo eu andre descobar (André de Escobar) mestre dos charamellas da see (Sé) e univérçidade desta cidade de Colm-bra que Lazaro Lopes hee charamela da dita see e tem dezassis mill reis de ordenado (16\$000 réis) de charamela e asi serve a dita univérçidade asi e da maneira que servem os mais e sem ele não se pode tanger. Certificuo o asi, oje quatro de Feversiro de mill quinhentos setenta e nove nnos. andre descobar.

A qual sertidão e privilegio do Senhor Reitor Foi Regista-da no livro da Camera desta cidade, diguo que foi apresentada aos officiaes da camera e mandarão que se comprise, oje dez de fe-vereiro de 1579.

ESCOBAR (João de) — Musico e poeta. Viveu no começo do seculo XVII.

Cultivou a sua Arte com muita distincção e publicou:

- 1.) *Collecção de Motetes*. Lisboa—1620, in-4.º.
- 2.) *Arte de Musica theorica e pratica*.

O catalogo da Bibliotheca d'El-Rei D. João IV, que mencio-na este livro, não diz se fôra impresso ou se ficára manuscripto.

ESTEVES (João Rodrigues) — Musico e escriptor theorico. Vi-veu na segunda metade do seculo XVIII.

Não conhecemos as suas obras.

F

FAGOTE (Antonio Marques) — Mestre da capella de D. João IV e distincto tocador de fagote. É provavelmente a explicação mais rasoavel que podemos dar do seu nome.

Escreveu:

Methodo ou Arte para o instrumento Fagote; ficou provavelmente manuscrito, como aconteceu á maior parte dos nossos monumentos artisticos.

Sentimos não poder dar mais ampla noticia a este respeito, apesar das diligencias que para isso fizemos.

FARIA (Henrique de)—Musico portuguez do seculo XVII. Foi Mestre de Musica na Parochia de Santa Justa e Nossa Senhora dos Martyres de Lisboa, tendo já exercitado o mesmo cargo na Igreja Matriz da villa do Crato.

Pertenceu á escola do celebre Duarte Lobo com quem, segundo Machado, (a) chegou a rivalisar. Compôz para exercício das funcções da capella do Crato:

Varios serviços completos, que se conservavam em varios conventos do Reino.

(a) *Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 448.

FARIA (Luiz da Costa e)—Natural da Guarda, nascido a 14 de Outubro de 1679, sendo filho de Costa Homem e Antonia Corrêa.

Fez na sua patria os primeiros estudos e recebeu as ordens de Presbytero em 1724. Pouco depois, em 1727, foi nomeado Abbade de Santa Comba de Eiras-Déiras, perto da Villa de Arcos de Valdevez, passando em seguida para a Abbadia de S. Pedro de Ruivaens, provincia do Minho, cargo que exercitava quando Machado escrevia a sua *Bibliotheca Lusitana*.

Publicou:

1.) *Fabula de Alfeo e Aretusa, fiesta harmonica con toda la variedad de instrumentos musicos con que la Reyna, nuestra señora D. Maria de Austria celebró el real nombre del Rey, nuestro señor D. Juan V, a 24 de Junio d'este año de 1712*. Lisboa, por Miguel Manescal, Impressor del Santo-Officio, 1712, in-4.º

2.) *El poder de la Harmonia, fiesta de Zarzuela que a los felices años del Rey nuestro señor D. Juan V se representó en su real palacio el dia 22 de Octubre de 1713.* Lisboa, en la Officina real Delandesiana, 1713, in-4.º

3.) *Vilhancicos que se cantaron con varios instrumentos el dia 22 de Enero de 1719 en los Maytines del glorioso y invicto martyr S. Vicente, patron de ambas Lisboas en la Metropolitana Cathedral del Oriente.* Lisboa, en la imprenta de la Musica, 1719, in-8.º

Constava esta collecção de 8 *Vilhancicos* de varios metros.

4.) *Vilhancicos que se cantaron el dia 22 de Enero de 1721.* Lisboa na dita Officina, 1721, in-8.º Cantaram-se assim como os dos N.ºs 5 e 6 na mesma festa e na mesma egreja que os antecedentes.

5.) *Vilhancicos cantados el dia 22 de Enero (Janeiro) de 1722.* Lisboa, *ibid.* 1722, in-8.º

6.) *Vilhancicos cantados el dia 22 de Enero, 1723.* Lisboa, *ibid.* 1723, in-8.º

FELIX (Fr. João de S.)—Religioso trinitario e prédador geral da sua ordem.

Nasceu em 1689 e foi uma das numerosas victimas do terremoto de 1755.

Era considerado pelos contemporaneos como um compositor distincto, habil organista e bom tocador de rabeção.

Não conhecemos as suas composições.

FERMOSO (João Fernandes)—Nascido em Lisboa pouco mais ou menos em 1510; foi Mestre de Capella de D. João III.

Entre as musicas religiosas que compoz, distingue-se:

Passionario da Semana Santa. Lisboa, por Luiz Alvares, 1543, fol. É tambem a unica obra d'este auctor que se imprimiu.

FERNANDES (Antonio)—Mestre de Musica na Egreja de Santa Catharina do Monte Sinai, Vigario do Côro na parochia de

Santa Catharina de Lisboa e não Mestre de Capella, como diz o Cardeal Saraiva. (a)

Teve escola publica onde ensinou a musica.

Viveu no fim do seculo XVI e era natural de Souzel (Alemtejo).

O Cardeal Saraiva dá-o como fallecido antes de 1625.

Parece erro.

Escreveu:

1.) *Arte de Musica de Canto de Orgam e Cantocham y proporções da musica divididas harmonicamente. Dirigida ao insigne Duarte Lobo, Quartanario e Mestre de Musica na Sé de Lisboa.* Em Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1626 (b) peq. in-4.º de XII—(incluindo o titulo) 125 pag. numeradas de um só lado.

O frontispicio gravado, que representa a arvore genealogica da Musica coroada com o retrato severo de Duarte Lobo, não apparece em todos os exemplares da obra.

Divide-se em 3 Tratados. O 1.º aponta os principios geraes da Musica (46 pag.) O 2.º ensina o Cantochão; e o 3.º trata das Proporções. (79 pag.)

O que dissemos a respeito do preço fabuloso do livro de Corrêa de Araujo (c) repetimol-o aqui com relação a este. O preço da *Arte de Musica* de Antonio Fernandes, como quasi todas as obras portuguezas mencionadas no catalogo francez (d) que abaixo indicamos (N.ºs 233—319—629—740—762) vem muito exagerado. Esta apreciação falsa das nossas obras musicaes, provém da falta de esclarecimentos relativos á nossa Bibliographia artistica, falta, que por um lado produz uma elevação de preço em livros que por pouco ou nada se recommendam, e pelo outro lado determina um preço muito baixo a livros estimados e raros.

Esta obra mencionada no catalogo indicado por 110 francos, poderá pagar-se com 10 a 20.

Demais a obra não é tão rara, que não tenhamos já encontrados uns 6 exemplares, sendo um no catalogo de *Liepmannsohn et Dufour*, outro na Bibliotheca nacional, um terceiro (mutilado) em poder de J. da Silva, o quarto em um catalogo de uma Biblio-

theca (e) vendida ha pouco no Porto, o quinto em poder de um amigo nosso e o sexto de que sômos possuidor.

O redactor ou bibliophilo que elaborou o catalogo, accusa Fétis de ter mencionado o titulo da obra com mui pouca exactidão na sua *Biographie Universelle*, (vol. III, pag. 308).

Sentimos que o escriptor francez não veja mais do que mostra n'esta asserção.

Este livro escripto por um discipulo entusiasta de Duarte Lobo, mercede-nos especial attenção, pois d'elle podemos colligir alguma cousa ácerca do methodo d'ensino d'aquelle grande homem.

Quasi todos os livros didacticos sobre Musica, anteriores a este, e mesmo muito posteriores, apresentam as regras relativas ao canto e composição empiricamente, não como dadas pela experiencia, mas sim como tradição de mestres. (f)

Antonio Fernandes não se contenta com isto; procura demonstrar, procura reduzir tudo a um principio unico, e forceja por estabelecer a verdade dos seus principios em demonstrações arithmeticas.

O author punha d'esta forma em pratica o exame scientifico applicado á Musica, e inaugurava assim um methodo analytico novo que devia produzir mais tarde resultados admiraveis, creando a parte scientifica da Arte, a *Acustica*, e estabelecendo scientificamente, em solidas bases, os principios da Harmonia.

O livro de Antonio Fernandes é enfim um indicio do methodo verdadeiramente scientifico que, para o seu tempo, Duarte Lobo empregava, e vê-se que este homem pertence áquelle grande seculo XVI em que a humanidade, libertada intellectualmente por Luthero, ousou interrogar a verdade pela primeira vez.

2.) *Explicação (g) dos segredos da Musica em a qual brevemente se expende as causas das principaes cousas que se contém na mesma Arte.* Esta obra, classificada como importante pelos escriptores contemporaneos, existiu na Bibliotheca de D. João IV. Ms. folio.

3.) *Arte da Musica de Canto de Orgão composta por um modo muito differente do costumado, por um velho de 85 annos de sejo de evitar o ocio.* Ms. folio.

4.) *Theoria do Manicordio e sua explicação.* Ms.

5.) *Mappa universal de qualquer cousa assim natural como accidental que se contém na Arte da Musica com os seus generos e demonstrações mathematicas.* Ms. fol.

Os autographos d'estes tres ultimos volumes existiam na livraria de Musica de Francisco de Valhadolid. (h)

Não sabemos, se Antonio Fernandes deixou composições; a darmos credito a D. Francisco Manoel de Mello (i) e João Soares de Brito, (j) devia ter sido um theorico mui distincto; o primeiro qualifica-o: *um dos maiores sujeitos que a Musica deu a Portugal.*

(a) *Lista de Artistas portug.*, pag. 45.

(b) Barbosa Machado, *Bibl. Lusit.*, vol. 1, pag. 269. Fétis; *Biogr. Univ.*, vol. III, pag. 208, indicam a data: 1625. Crêmos ser erro, pois L. da Silva, *Disc. Bibl.*, vol. 1, pag. 137, indica a data, 1626; além d'isso este ultimo escriptor teve occasião de examinar dois exemplares d'esta obra, um na Bibliotheca nacional, e outro que é propriedade sua.

O catalogo francez que mencionamos em seguida, traz tambem esta mesma data, assim como os dois que tivemos em nosso poder.

(c) Vide a sua biographia.

(d) *Catalogue d'une belle collection de livres relatifs à la Musique et à la Danse*, pag. 15, N.º 319.

(e) ... *Catalogo dos livros raros ou curiosos*, etc. Lisboa, Maio de 1869.

(f) Vide: *Arte Minima* de Manuel Nunes da Silva (Prefacio), e *Arte de Cantochoão*, de Aranda (Prefacio).

(g) Pedro Diniz, *Das Ordens religiosas em Portugal*, pag. 267 e 268, traz: *Especulação de segredos da Musica*, etc.

(h) Rectificamos aqui um engano de Fétis; não era o autographo da 1.ª obra que existia na Bibliotheca mencionada, mas sim os autographos da 3.ª, 4.ª e 5.ª, como se vê na *Bibl. Lusit.*, vol. 1, pag. 269.

(i) *Carta dos Auctores portuguezes* a Manoel Themudo da Fonseca.

(j) *Theatr. Lusit Litter.*

FERNANDES (P.º Diogo)—Capellão—cantor da Capella real de Filippe II e de seu successor.

Tinha nascido em Faro, e morreu em Lisboa a 6 de Março de 1599 com a opinião de santo, que mereceu pela abnegação caridosa que havia mostrado durante a sua vida.

FERNANDES (P.º Manoel)—Mestre de Musica; viveu na ilha da Madeira no meado do seculo XVI. Era conego de uma das egrejas da ilha. Foi Mestre de composição do celebre Francisco de Valhadolid.

FERREIRA (Cosme Baena)—Primeiramente, Moço da Cathedral de Evora, sua patria; depois Mestre da Cathedral de Coimbra e Prior de S. João de Almedina na mesma cidade.

Foi professor e compositor de merito.

Compoz:

- 1.) *Enchiridion Missarum et Vesperarum.*
- 2.) *Officium Hebdomadæ Sanctæ.*
- 3.) *Responsorios do Officio de Defuntos a 4 vozes. Ms.*

FERRO (Antonio)—Sabemos só que foi natural de Portalegre e Director da Capella d'esta cidade.

A sua principal gloria é ter sido Mestre dos artistas João Gomes, Manoel Leitão de Avilez e Manoel Tavares. Machado (a) chama-lhe: *grande professor.*

(a) *Bibl. Lusit.* vol. II, pag. 669.

FIGUEIREDO (Antonio Pereira de)—Mais um musico portuguez e mais um nome estimado nas Sciencias e nas Artes.

Cursou os estudos no collegio de Villa Viçosa, instituição celebre que formou tantas intelligencias distinctas.

Successivamente Organista de Santa-Cruz em Coimbra e membro da Congregação do Oratorio de S. Filippe Neri em 1794 (a), foi conquistando uma reputação estimavel pelas suas obras sobre *Philosophia*, *Poesia*, etc. até que morreu a 14 de Agosto de 1807. Tinha nascido a 14 de Fevereiro de 1725 em Mação, villa de Thomar, do casamento de Antonio Pereira e Maria Figueiredo.

Musica que já na adolescencia o deliciava, foi uma das paixões (b) favoritas; a lista das suas composições é nua e sem omissões. Fil-a em parte:

1.) *Psalmo=Laude Hierusalem=a 4 vozes com acompanhamento de Rabecas e Trompas.*

2.) *Hymno=Tantum ergo Sacramentum=a 4 vozes com Rabecas.*

3.) *Hymno de S. Philippe Neri=Pangamus Neri=com acompanhamento de 2 Rabecas e Orgão.*

4.) *Oração de Jeremias que se canta em Sexta-Feira maior a 2 Triples.*

5.) *Os Motetes: Plorans, ploravit in nocte.*

6.) *Adjuva nos Deus.*

7.) *Stabat Mater.*

8.) *O' Jesu mi dulcissime.*

9.) *Concalvit cor meum, dedicado a S. Filippe Neri, de 2 Triples com acompanhamento de Rabecas.*

} a 4 vozes.

(a) Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. vi pag. 483, diz 1744; julgo que é erro.

(b) O Cardeal Saraiva (*Lista*, pag. 45) escreve, que os autographos da maior parte d'estas composições existiam em poder do P.^o Antonio de Castro e que passaram por morte d'este para as mãos de um sabio distincto fallecido em 1838, que analysou os escriptos de Figueiredo e escreveu a sua *Biographia*. Porque não publicaria o Cardeal o nome do tal sabio?; assim talvez seja impossivel encontrar as composições mencionadas.

Em vista d'estas noticias não póde ter logar a affirmação de Fétis, dizendo que todas estas obras se perderam no incendio de 1755, noticia que elle copiou de Machado, *Bibl. Lusit.*, vol. iv, pag. 52-53.

FIGUEIREDO (José Antonio de)—Encontra-se entre o numero dos bons organistas citados por Villela da Silva. (a)

A sua actividade artistica comprehende o fim do seculo XVIII e principio do seculo XIX.

(a) *Observações criticas*, artigo: *Musica*, pag. 128.

FIGUEIREDO (Luiz Botelho Froes de)—Philosopho e Canonista, natural de Santarem, e ahi nascido a 11 de Dezembro de 1675. Foi filho de Mattos de Figueiredo Torres e Helena Annaya e Sousa, familia distincta.

Em virtude de uma recusa que recebeu a um pedido justo sobre umas mercês que lhe competiam, retirou-se ao Seminario do Varatojo e depois partiu sem ter professado em 1715 para Hespanha, onde casou e se estabeleceu.

Exerceu ahi os cargos de Advogado dos Concelhos reaes e de Corregedor em Alicante. Morreu n'esta ultima cidade a 15 de Outubro de 1720.

Citamos aqui este nome por ser Figueiredo autor do livro que segue adiante, escripto no estylo gongorista da época; parece ser fructo da sua estada no Seminario do Varatojo. (É impresso em 1714.) Eil-o:

Côro celeste: Vida Musica em solfa metrica da esclarecida Augustiniana B. Ritta, advogada poderosa dos impossiveis (1) com um Ramilhete dos seus milagres colhido na Floresta das suas Virtudes; Com hum encomio mais á mesma Santa e hum Periodo latino á sua Morte. Lisboa, por Antonio Pedroso Galvão—1714 in-4.º de VIII—176 pag. (a)

Parece pois, que este livro pertence ao numero de alguns que ostentam por ahi titulos ficticios, que com a sua obscuridade mystica, propria da época, enganam os menos cautelosos.

Mencionamos por isso aquelles que conhecemos:

Fr. Balthazar Limpo: *Doze Fugas de David.* Lisboa, 1642, folio.

Sebastião Pacheco Varella: *Numero vocal.* Lisboa, 1702, in-4.º

Lereno: *Viola de Lereno.* Lisboa, 1787, in-4.º

(a) Contem effectivamente a narração da vida e morte da Santa em uma especie de poema, dividido em 4 partes ou cantos a que o auctor chama vozes. (L. da Silva, *Dicc. Bibl.*, vol. v. pag. 232.)

FIGUEIROA (Diogo Ferreira de)—Natural de Arruda, perto de Lisboa. Ahi nasceu em 1604. Foi ao mesmo tempo poeta e musico distincto e obteve em 1648 pelas suas qualidades artisticas o logar honroso de Cantor da Capella real de Lisboa.

Morreu n'esta posição a 19 de Maio de 1674.

Não sabemos que deixasse composições suas; apenas d'elle conhecemos algumas obras em prosa e verso, taes como os *Desmaios de Maio* etc.

FOGAÇA (Fr. João)— Natural de Lisboa, (a) onde nasceu em 1589, sendo filho de Francisco Fogaça e de Luiza da Silva.

Professou o instituto de S. Paulo e foi Mestre de Capella no convento da Serra de Ossa, cujo habito tomou a 31 de Agosto de 1608.

Pertenceu á escola de Duarte Lobo, onde foi discipulo distincto. D. João IV, que apreciava o merito d'este excellente compositor, deu-lhe uma pensão annual de 48\$000 reis, somma mui avultada para aquelles tempos. As testas coroadas de hoje já não tem semelhantes lembranças. Que o digam os poucos artistas que temos! Morreu na capital, em Agosto de 1658.

Teve tambem muito talento para o desenho e executou á penna tres livros para o côro do convento da Serra de Ossa. (b)

Compôz muitas *Motetes*, *Missas*, etc., dos quaes indicamos alguns:

- | | | |
|---|---|-----------|
| 1.) <i>Homo natus de muliere.</i> | } | a 8 vozes |
| 2.) <i>Pelli mea.</i> | | |
| 3.) <i>Responde mihi.</i> | | |
| 4.) <i>Parce mihi.</i> | | |
| 5.) <i>Spiritus meus</i> , na Estante 59, N.º 771. | | |
| 6.) <i>Versa est in luctum</i> , a 6 vozes. | | |
| 7.) <i>Lacrymosa dies illa</i> , a 6 vozes. | | |
| 8.) <i>Quis dabit, capiti meo</i> , a 4 vozes. Estante 36, N.º 809. | | |
| 9.) <i>Beati Dei genatrix</i> a 4 vozes. Estante 36, N.º 818. | | |
| 10.) <i>Missa defunctorum</i> a 4 e 8 vozes. Estante 33, N.º 770. | | |

Estas composições existiam na Bibliotheca de D. João IV.

(a) Castro, *Mappa de Portugal*, vol. II, pag. 349, indica Villa-Viçosa contra a opinião de Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. III, pag. 284; Machado, *Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 658 e 659, e Gerber, *Neues. hist. biog. Lex.* vol. II, pag. 161.

(b) Um era das Festas dos Santos e o outro das Festas da Senhora; Machado não indica o titulo do terceiro.

FOLQUE (H.) — Amador distincto. Flautista, official da marinha portugueza e filho do general Folque do mesmo nome. Viveu em Lisboa no começo d'este seculo. (*Balbi.*)

FONSECA (P.º Christovão da) — Jesuita, natural de Evora, e um dos melhores compositores de musica sacra do seu tempo.

Foi professor de musica no collegio dos Jesuitas em Santarem até 19 de maio de 1728, anno em que falleceu. Foi sepultado no cemiterio do dito collegio. Tinha nascido em 1682.

Entre as suas composições distinguia-se uma:

1.) *Te-Deum a 4 coros.* (a)

2.) *Vesperas*, cantadas em Agosto de 1727 na egreja de S. Roque; esta execução artistica foi desempenhada pelos musicos mais distinctos que havia então na côrte.

(a) Talvez seja a mesma composição que vem mencionada com o titulo: *Te-Deum laudamus* na Gazeta de Lisboa de 2 de Janeiro de 1721; vem classificada de: *admiravel*. O mesmo jornal dá-lhe no N.º 14 de Agosto de 1727 o titulo de: *insigne na Arte da Musica*.

FONSECA (D. Fr. João Seixas da) — Natural de S. Sebastião (Brazil).

Nasceu a 6 de Maio de 1681 e vestiu o habito beneditino a 16 de julho de 1713.

Foram seus paes Francisco de Seixas da Fonseca e Maria da Rocha Fiuza.

Em Roma captou a benevolencia de Clemente XIII que o fez Bispo de Areopoli no consistorio de 28 de Setembro de 1733, sendo sagrado na egreja de Santo Antonio dos Portuguezes pelo Cardeal Giovanni Antonio Guadagni, sobrinho do pontifice.

Indo a Florença n'uma das suas excursões pela península italica, imprimiu ahí o seguinte livro:

Sonatas de Cravo, compostas por Ludovico Justino da Pistoya. — Florença 1732, com uma dedicatoria ao infante D. Antonio.

FONSECA (Lucio Pedro da) — Mestre da Capella ducal de Villa-Viçosa em 1640 e discipulo de Manoel Rebello.



Era natural de Campo-Maior (Alemtejo.)

Compôz:

Varias obras musicas; estavam manuscriptas na Bibliotheca real da Musica.

FONSECA (Nicolau da)—Mais um discipulo de Duarte Lobo. Mestre de Capella na Cathedral de Lisboa e Conego da 4.^a Prebenda n'esta egreja.

Viveu no principio do seculo xvii (1615.)

Escreveu muito, como se vê pelo Catalogo da Bibliotheca d'El-Rei. (a)

Entre as suas obras distinguia-se particularmente uma:

Missa a 16 vozes.

(a) Vide o *Index das Obras que se conservam na Bibliotheca real da Musica*. Lisboa 1649, in-4.^o, por Pedro Craesbeck.

FONSECA (Ricardo Porfirio da)—Na phrase de Platão de Vaxel: (a) *Talento extraordinario*, mas pouco cultivado. Morreu em 1858. Foi organista da Egreja ingleza no Funchal e deixou uma grande copia de *Hymnos* para a Egreja anglicana, *Sonatas* para Piano e uma *Symphonia* que se tocou na Sociedade Philharmonica do Funchal. (b)

Porfirio da Fonseca tinha sido discipulo de João Fradesso Bello.

(a) Apontamentos para a Historia da Musica em Portugal, na *Gazeta da Madeira* de 19 de Junho de 1866.

(b) Esta sociedade existiu desde 1840 até 1848.

FRANÇA (P.^o Luiz Gonzaga e)—Capellão Cantor e Musico, da Egreja Patriarchal de Lisboa, no meado d'este seculo (1820-1830).

Deveu a D. Miguel o grau de Cavalleiro do habito de Nossa Senhora da Conceição, a medalha de ouro com a real effigie (são as proprias palavras de França) de Sua Magestade Fidelissima El-Rei Nosso Senhor, o Snr. D. Miguel I, etc., etc., etc.

Este nosso compatriota esteve ainda á testa da aula de Canto-chão da patriarchal, sita na Sé de Lisboa.

Escreveu:

Compendio ou explicação methodica das regras mais importantes e necessarias, tanto para a intelligencia do Canto-chão theorico como pratico, e para saber escrever e compôr, segundo o systema das sete vozes: Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, etc. Lisboa, na impressão regia, 1831, in-4.º de VIII, 132 pag.

O livro compõe-se de duas partes: A 1.ª trata do Canto-chão liso ou batido (a) e figurado, até pag. 56; seguem os exemplos e solfejos nos differentes tons até pag. 102.

A obra fecha com um *Appendix* em que se trata dos Rudimentos da Musica metrica, em 10 lições, com exemplos. — *Index*.

(a) Ainda se diz tambem: *Canto plano*.

FRANCHI (Gregorio) — Excelente pianista que existia em Lisboa pelos annos de 1816 e 1817; depois partiu para Inglaterra com um cavalheiro inglez, o celebre Beckford, (a) ao serviço do qual entrou.

(a) Este estrangeiro distincto, homem de verdadeira illustração e dotado de um grande sentimento artistico, ficou sendo credor da nossa gratidão pela maneira verdadeiramente soberana com que protegeu tudo o que era necessitado n'este paiz e todo aquelle que manifestava um tal ou qual talento e que sabia attrahir a sua casa com a maior delicadeza e affabilidade, para lhe encher a bolsa de dinheiro e o coração de coragem.

Lembre-mos só das transformações maravilhosas porque elle fez passar o palacio de Monserrate em Cintra, que estava reduzido a um montão de ruínas!

Este nobre inglez que tencionava fixar a sua residencia em Portugal, viu-se obrigado a retirar-se d'este paiz em virtude de uma recusa que lhe fôra dada pelo marquez de Marialva, a quem tinha pedido a mão de uma filha bastarda.

Beckford era grande de mais para tão pequena gente, não era marquez, mas era filho de *William Beckford*, o que bastava para o collocar a par da primeira nobreza do mundo.

Abençoada Revolução franceza, que atirou com os brasões para a traição de Montfaucon!

A recusa de um titular caduco privou Portugal de um homem que era a Providencia do pobre e do artista.

Beckford alliou-se depois com uma das primeiras familias da Inglaterra.

FRANCISCO (Fr. Luiz de S.) — Conhecido no seculo debaixo do nome de *Luiz Pinheiro*. Natural de Lisboa, filho do Dr. Thomé Pinheiro da Veiga e de D. Catharina de Oliveira.

Estudou Direito Civil em Coimbra e foi Senador da Relação do Porto e Commissario da Ordem Terceira d'esta cidade.

Professou no convento de Santo Antonio da Figueira a 3 de Outubro de 1652 e morreu a 5 de Novembro de 1696.

Entre muitas obras theologicas que escreveu, encontram-se as seguintes, sendo a primeira um sermonario e a segunda relativa á Musica :

1.) *Quartettos e Sextilhas cantadas pela solfa de discursos predicativos sobre os dous Hymnos das Matinas e Vesperas da solemnidade de Corpus-Christi no triduo annual festivo que se faz ao desaggravo do SS. Sacramento pelo sacrilego desacato que contra elle se commetteu na freguezia de Odivellas no anno de 1675.* (a) Coimbra por José Ferreira, 1682 in 4.º

2.) *Globus canonum et arcanorum, linguæ Sanctæ ac divinæ scripturæ.* (b) Romæ, 1586. O capitulo IX do 10.º livro trata da musica dos Hebreus, segundo as indicações que o velho testamento fornece.

(a) Castro, *Mappa de Portugal*, vol. II, pag. 15, indica a data 1671. Este roubo foi praticado no Sacrario do mosteiro de Odivellas.

(b) Passevini, *Bibl. Select.* pag. 223.

FREITAS (. . .) — Violinista residente em Lisboa no principio d'este seculo. (1810-1830.)

Distinguia-se pelo brio e sentimento da sua execução.

Seu filho seguia com empenho louvavel as pizadas de seu paé.

FREITAS (Ignacio de) — Compositor. Vivia em Lisboa e compôz algumas *Symphonias* para orchestra.

Talvez que este artista e o antecedente sejam uma e a mesma pessoa.

Pode ser que este livro seja lido por algum estrangeiro, e que este ligue á palavra *Symphonia* uma significação que ella não tem

em Portugal; aqui n'este bello paiz, que em certas cousas é a *patria da confusão*, chama-se *Symphonia* indistinctamente a uma *Ouverture d'Opera*, a uma *Fantasia orchestrada*, emfim a qualquer peça mais ou menos desenvolvida que tenha acompanhamento de orchestra; todas estas especies entram na mesma classificação: é tudo *Symphonia!*

O genero de musica a que compete este nome, difficil e sujeito ás regras da *Symphonia classica*, como a crearam Haydn, Hummel, Beethoven, Mendelssohn e Berlioz, parece-nos que nunca foi cultivado seriamente em Portugal; não existe por falta de vocação dos portuguezes, mas sim por não haver no paiz *um unico estabelecimento, onde se ensine dignamente a Arte.*

A miseria entrou nos nossos dois Conservatorios (a) e com ella vivem abraçados, graças á pobreza sordida dos nossos governos que lhes regateiam o pão quotidiano, a miseria de alguns contos de reis para gastarem centenaes d'elles em divertimentos dignos de um Polichinello. Os nossos Conservatorios realisaram o grande problema: *Vivre de rien!* (b)

Em Portugal nunca se executou uma só das obras primas de Beethoven e estou convencido que quasi a totalidade dos nossos compatriotas ignora até os *titulos* das *Symphonias* do illustre allemão.

De Berlioz, não fallemos!

Ainda não ha muito tempo encontrámos em um dos numeros da *Chronica dos Theatros* (unico jornal nacional que se occupa das Artes) a seguinte apreciação:

Haydn e Mozart indicam a infancia da Arte; de Beethoven não se fallava—Rossini era o progresso e Verdi o apogeu da Arte!!!!

Perguntamos: Onde deixaria este critico—*sans culotte*—a vergonha, quando rabiscava estas apreciações?... provavelmente no tinteiro d'onde extrahiui a tinta para se passar um *attestado* de idiota.

Um conselho: *Lembramos Rilhafolles...* (c)

(a) O do Porto contentou-se com o titulo modesto de: *Academia lyrica* (!) De Coimbra não podemos fallar, pois a antiga eschola da Arte, é hoje apenas uma *espelunca*, onde se *toca*.

(b) Como o burro de Buridan. Buridan tinha um burro e quiz acostumar-o a viver sem comer etc.

(c) *Estabelecimento assaz util para curar doudos...*

FREITAS (João da Matta de)—Artista e compositor. Conhecemos d'elle apenas uma *Sonata* para o bandolim.

Parece porem que deixou mais composições. (a)

(a) *Gazeta de Lisboa*, 2.º supplemento n.º 9, de Fevereiro de 1793.

FROVO (João Alvarez)—Natural de Lisboa e ahi nascido a 16 de Novembro de 1608, era sobrinho do celebre antiquario *Gaspar Alvarez Louzada*.

Pertenceu á eschola de Duarte Lobo, e tornou-se tão estimado como o proprio Mestre.

D. João IV para premiar os seus talentos, nomeou-o seu Capellão e Bibliothecario da sua riquissima livraria musical.

Foi tambem Mestre de Capella na Cathedral de Lisboa, onde alcançou um Canonicato da 4.ª Prebenda.

Morreu a 29 de Janeiro de 1682; o seu corpo jazia na Cathedral da sua patria.

THEORIA

Escreveu:

1.) *Discursos sobre a perfeição do Diathesaron e louvores do numero quaternario em que elle se contém com um encomio sobre o papel que mandou imprimir o Serenissimo Rei D. João IV em defeza da moderna Musica, e resposta sobre os dois breves negros de Christovão de Morales*. Lisboa, por Antonio Craesbeck, 1662 (a) in-4.º

Frovo reproduziu n'esta obra parte dos argumentos de André de Paep (b) a favor da quarta considerada como *consonancia perfeita*, e pretendeu tambem provar pelo testemunho de grandes sabios e santos que não ha Arte mais propria de reis, sabios e todos os homens grandes, do que é a Musica.

Ha uma tradução latina d'esta obra que está em poder de Fétis, porém ignora-se quem seja o seu author.

2.) *Speculum universale in quo exponuntur omnium ibi contentorum Auctorum loci, ubi de quolibet Musicis genere disserunt, vel agunt.* 2 vol. fol. Ms.

Da maneira como Forkel (c) se exprime, poderá alguém julgar que as 589 paginas mencionadas, comprehendem os 2 volumes do *Speculum universale*; não é assim, pois ellas formam apenas o 2.º volume, que é o unico que conhecemos pela noticia que nos dá Machado, (d) que o teve algum tempo em seu poder.

O distincto Bibliographo diz-nos que estava escripto em admiraveis caracteres; constava de 589 pag. menos o *Index*; supõe ser obra erudita e diz que tinha algumas palavras *gregas* em cujo idioma mostrava ser versado o seu author.

Forkel ou se enganou, quando leu a Biographia de Frovo na *Bibliotheca Lusitana*, que cita no seu livro, (e) ou então expriu-se mal.

3.) *Theoria e Practica da Musica.* Fol. Ms.

4.) *Breve explicação da Musica.* Ms. in-4.º (f) Ambos estes N.ºs estavam na Bibliotheca real da Musica.

PRATICA

5.) *Livro de Hymnos* in-4.º fol. gr. Ms.

6.) *Livro de Missas a 4 vozes.*

7.) *Duas Missas de coros.*

8.) *Outra a 16 vozes.*

9.) *Dois Psalmos da Nôa a 8 vozes.*

10.) *Psalmos de Vesperas a 8, 10 e 12 vozes.*

11.) *Psalmo de Completas a 20 vozes.*

12.) *Diversos Motetes a 3 e 4 vozes.*

13.) *Seis Responsorios da Noute do Natal a 8 vozes.*

14.) *Invitatorio do Officio de Defunctos.*

15.) *Responsorios do mesmo Officio; 2 a 8 vozes e um a 12 vozes.*

- 16.) *Tractus das Domingas da Quaresma.*
 17.) *Texto da Paixão da Dominga de Ramos e Sexta-Feira Maior a 4 vozes.*
 18.) *Miserere a 16 vozes.*
 19.) *Lamentações de diversas vozes.*
 20.) *Vilhancicos de diversas Festividades a 4, 6 e 8 vozes.*

A maior parte d'estas composições existiam na Bibliotheca de D. João IV.

(a) Fétis, na *Biogr. Univ.* Vol. III, pag. 349, traz 1622; parece-nos ser erro typographic.

(b) Natural de Gent. Escreveu: *De consonantiis seu pro Diatesaron libri duo.* Antuerpia. 1568, in-8.º Os argumentos que este theorico apresenta a favor da sua ideia são fracos e pouco acceitaveis; quem quizer conhecer esta questão mais a fundo leia: *Matheson, Der vollkommene Capellmeister u. s. w.* Hamburg 1739 fol., 3.ª parte, cap. 12 pag. 307; do mesmo author: *Das Forschende Orchester.* Hamburg, 1721. 8.º 2.ª Parte; e Zarlino, *Supplementi musicali.* Venetia—1588, pag. 183.

(c) *Allgem. Lit. der Musik*, pag. 493.

(d) *Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 586.

(e) *Allg. Lit.* loc. cit.:

(f) Machado, *loc. cit.*, pag. 585, diz que viu esta obra primorosamente transladada em 1678 por Antonio da Cunha de Abreu, discipulo de Froyo.

G

GALLÃO (P.º João)—Sabemos apenas que fôra Mestre da Capella ducal de Villa-Viçosa, no principio e na primeira metade d'este seculo, e que era natural do Alemtejo.

Deixou algumas composições sacras que não são conhecidas.

GAMBOA (Pero de)—Abbade, compositor e professor de Musica, conhecido no meado do seculo XVII. (1640.)

É citado por Fr. Leão de S. Thomaz. (a)

(a) *Benedictina Lusitana.* Coimbra, 1644-1651, vol. II, pag. 42.

GARCIA (Francisco)—Viveu na segunda metade do seculo XVI. É conhecido como auctor de uma Collecção de Missas, publicadas com este titulo:

Missas de varios Tonos. Lisboa, por Pedro Craesbeck. 1609, fol. João Franco Barreto faz menção d'este author e da sua obra na *Bibliotheca Portugueza manuscripta*.

GARCIA (Padre José Mauricio Nunes)—Este compositor tem sido confundido por varios authores com José Mauricio; hoje está averiguado que são duas entidades distinctas. (a)

Abbate, Cavalleiro da Ordem de Christo e primeiro compositor da Capella Real do Rio de Janeiro, logar, que compartilhou com o celebre Marcos Portugal.

Nasceu n'esta ultima cidade, a 22 de Setembro de 1767 e morreu a 18 de Abril de 1830. (b) Temos ouvido tecer os maiores elogios a este artista por pessoas distinctas e entendidas.

Entre as suas numerosas composições, distingue-se particularmente um *Te-Deum* cantado no Rio de Janeiro em 1791. (c) Balbi (d) diz que nunca sahira do Brazil, o que é mais uma razão para admirarmos o seu talento. Este compositor possuia a collecção mais completa de musica que havia no Brazil, e mandava vir constantemente as melhores composições que appareciam na Allemanha, Italia, França e Inglaterra.

Garcia foi discipulo distincto do *Conservatorio do Rio de Janeiro*, fundado pelos Jesuitas e destinado á *educação musical dos negros*. (Garcia era mulato.)

É chegada a occasião de darmos aqui uma noticia a respeito d'esta curiosa instituição musical d'uma Sociedade religiosa, que no meio dos erros e vexames que commettia, acertava em algumas medidas. É Balbi (e) que falla:

«Nous croirions n'avoir atteint qu'imparfaitement notre but, si nous ne disions ici en passant un mot sur une espèce de Conservatoire de musique établi depuis long-temps dans les environs de Rio-Janeiro, et qui est destiné uniquement à former des nègres dans la musique. Cette institution est due aux Jésuites, ainsi

que toutes celles établies au Brésil, avant l'arrivée du roi qui se rattachent à la civilisation et à l'instruction du peuple (?) (f)

«Cet ordre puissant, qui était *le plus riche propriétaire de cette vaste contrée* (!!) possédait une plantation de près de 20 lieues d'étendue (!!!) nommée Santa-Cruz; à l'époque de la suppression des Jésuites, cette propriété fut réunie, avec tous les autres biens immeubles, aux domaines de la couronne. Lors de l'arrivée du roi à Rio de Janeiro, Santa-Cruz fut convertie en maison royale. Sa Majesté et toute la cour furent frappés d'étonnement, la première fois qu'elles entendirent la Messe dans l'église de Saint-Ignace de Loyola à Santa-Cruz de la perfection avec laquelle la musique vocale et instrumentale était exécutée par des *nègres des deux sexes*, qui s'étaient perfectionnés dans cet art d'après la méthode introduite plusieurs années auparavant par les anciens propriétaires de ce domaine, et qui heureusement s'y était conservée. Sa Magesté, qui aime beaucoup la musique, voulant tirer parti de cette circonstance, établit des écoles de premières lettres, de composition musicale, de chant et de plusieurs instruments dans sa maison de plaisance, et parvint en peu de temps à former parmi ses nègres des joueurs d'instruments et des chanteurs très habiles. Les deux frères Marcos et Simão Portugal ont composé tout exprès des pièces pour ces nouveaux adeptes de Terpsichore, qui les ont parfaitement exécutées; plusieurs ont été agrégés parmi les musiciens des chapelles royales de Santa Cruz et de San Christovão. Quelques-uns même sont parvenu à jouer des instruments et à chanter *d'une manière vraiment étonnante*.

«Nous regrettons de ne pouvoir donner les noms du premier violon, du premier fagot et du premier clarinette de San Christovão, et de deux nègresses qui se distinguent parmi leurs compagnes *par la beauté de leurs voix et par l'art et l'expression qu'elles déploient dans le chant*.

«Les deux frères Marcos et les plus grands connaisseurs de Rio de Janeiro en font le plus grand cas. Sa Magesté a assisté bien des fois à des cérémonies religieuses où toute la musique a été exécutée par ses esclaves musiciens.

*

«Son Altesse Royale le Prince du Brésil, (mais tarde D. Pedro IV), qui possède des talents extraordinaires en musique, (g) qui compose avec autant de gout, que de facilité, et qui joue de plusieurs instruments, entre autres du fagot, de la trombonne, de la flûte et du violon, a beaucoup contribué à perfectionner cet établissement, *unique* dans son genre, par l'encouragement qu'il donne à ces nègres et par les grâces qu'il leur prodigue. Il n'y a pas bien longtemps qu'il a chargé les frères Portugal de composer des Opéras qui ont été entièrement executés par ces Africains, aux applaudissements de tous les connaisseurs qui les ont entendus.»

(a) *Biographia* de José Mauricio (de Coimbra) por J. da Silva, *Archivo Pittoresco*, vol. VII, n.º 208, 212, 224, 235 e 246. 1859.

(b) *Biographia ou Elogio historico* d'este compositor por Porto Alegre, na *Revista trimestral do Instituto*, vol. XIX, pag. 354—378.

(c) *Gazeta de Lisboa*, de 10 de Maio de 1791.

(d) *Essai statistique*, vol. II, CCVIII.

(e) *Ibid.* CCXIII-CCXIV.

(f) Desejavamos saber, o que é que Balbi entendeu por: *instruction du peuple?*

Como podia uma corporação religiosa que seguia a *Dicisa: todos os meios são bons para chegar a um fim*, como podia uma corporação e demais *corrupta* instruir um povo, senão corrompendo-o? e um povo ainda no berço da civilização, que precisava de uma mãe caridosa, e não dos affagos felinos de homens perdidos e de ministros indignos do nome que ostentavam e que *vilipendiavam?*

Que instrução é essa, que ensina a ler um povo, e que lhe prohibe a leitura do primeiro livro que elle deve ler, do livro da Verdade, do livro da Moral, do livro da Justiça, do livro mais sagrado que tem a Humanidade? . . . enfim da Biblia, mas da *Biblia verdadeira* e não da *Biblia retalhada e mutilada pela thesoura da mentira e pelos sophismas dos padres?* Olhemos para o Norte, para a *Luz*, olhemos para a Germania, para a Suécia, Noruega, Inglaterra, Dinamarca, enfim para as terras por onde passou o sôpro vivificador da palavra de Lutero e veremos em cada um d'esses paizes um povo, contente, amigo da Verdade, do Dever, do Trabalho.

O dia encontra a Biblia aberta e a noite fecha-se com a Biblia; é ella a *ama* de que queremos fallar: entreguem-lhe essa criança que se chama povo, para que ella beba no seu peito o leite da Verdade.

A *Biblia catholica*, a *Vulgata*, é *falsa*, está escripta em *latim* e é *cara*; o povo é *ignorante* e é *pobre* . . .

(g) Vide a sua biographia.

GASPAR (Fr. Manuel)—Eremita de Santo Agostinho. Pertence ao fim do seculo XVIII e principio do actual. Dedicou-se ao genero sacro, sendo as suas composições estimadas.

GAZULLA (...)—Excelente trompista. Viveu em Lisboa no começo d'este seculo.

Balbi cita tambem como artistas distinctos sobre o mesmo instrumento uns irmaos N. N.

GIL (Frei)—Ignora-se o appellido d'este compositor. Foi natural de Lisboa e viveu no fim do seculo XVI e principios do XVII.

Pertenceu á eschola de Duarte Lobo, da qual foi um dos discipulos mais distinctos, e regeu a capella do convento de S. Francisco na Guarda.

Machado (a) diz ter professado o instituto da Terceira Ordem Serafica da Penitencia e que passára para a Provincia da Observação de Portugal, exercitando em ambas estas corporações o logar de Vigario e Mestre do Côro, que elle regeu dignamente, velando por uma boa execução que de todo se tinha descurado.

Esteve tambem na Catalunha, porém ignora-se, se ahi exercitou algum cargo.

Morreu no convento de S. Francisco da Guarda em 1640.

Deixou obras numerosas em Ms. As principaes são :

- 1.) 8 *Missas de diversos tons que constam de diversas vozes.*
- 2.) *Psalmos de diversos tons.*
- 3.) *Psalmos de Completas a 6 vozes.*
- 4.) *Motetes a 4 vozes.*

(a) *Bibl. Lusit.*, vol. II pag. 380.

GIL VICENTE. — Poeta comico portuguez, o mais original e o mais fecundo que até hoje temos tido.

Os biographos d'este portuguez celebre, não concordam no logar do seu nascimento, que uns fixam em Guimarães, outros em Barcellos e ainda alguns ha que dizem ser Lisboa a sua patria.

Esta ultima opinião parece ser a mais certa; deixamos entretanto aos verdadeiros biographos d'este homem illustre (que nós não o podemos ser senão pelo lado musical) o cuidado de es-

clarecer esta controversia que pouco importa para o fim especial com que escrevemos estas linhas.

A familia de Gil Vicente era nobre, e o futuro poeta frequentou muito cedo a côrte de D. João II, abrilhantando mais tarde os *serões* da côrte de D. Manoel e D. João III; foi um dos personagens mais estimados d'aquelle tempo, pelos seus dotes litterarios e artisticos.

Teve muito talento para a musica, pois sabemos que escreveu composições no estylo sacro, que foram ouvidas com applauso no seu tempo.

O celebre Erasmus, estudou de proposito a lingua portugueza para lêr os Autos do fundador do nosso theatro nacional.

As suas obras são o mais vasto peculio para a historia dos nossos costumes intimos do seculo XVI e para a *glossologia* portugueza.

Era elle quem representava os seus Autos e o que compunha a musica das *Arias*, *Vilhancetes* e *Enseladas* com que no velho Theatro costumavam sempre terminar as peças.

No auto da *Sybilla Cassandra*, representado em 1503, vem a seguinte rubrica:

Acabada assi sua adoração, cantaram a seguinte cantiga, feita e ensoada pelo author.

E no *Auto da Fé*, representado em 1504, termina com a indicação:

Cantam a 4 vozes uma enselada que veiu de França (!) e assi se vão . . .

No *Auto dos quatro Tempos*, representado em 1505, tambem se lê:

Até chegarem ao presepio vão cantando uma cantiga franceza, etc.

Por estas citações (a) se vê que Gil Vicente, além de ser compositor, conhecia tambem a musica estrangeira, que introduziu nos seus *Autos*.

Tambem devia ser coreographo entendido, para combinar as danças com que as suas peças acabavam.

Nas rubricas dos seus *Autos* encontram-se innumerous factos que attestam o seu trabalho musical, que nem sempre consistia na melopêa ou tonadilhas populares, mas em cantos a 4 vozes, acompanhados de instrumentos ou a canto de órgão.

Os *Autos* d'este poeta se fossem hoje representados, facilmente se aparentariam, fazendo-se-lhes algumas pequenas alterações, com o genero das *Zarzuellas*.

Este grande homem que fundou e creou o nosso Theatro nacional, era tambem um politico convicto e um dos poucos homens que em Portugal se levantaram a favor da secularisação da sociedade. Foi o primeiro que combateu a odiosa ambição do clero e tambem um dos que primeiro pressentiu o movimento da Reforma.

Ainda ao certo se não sabe a data da sua morte; diz-se que fallecêra em Evora em 1536, para onde tinha acompanhado a côrte.

Foi sepultado no convento de S. Francisco da mesma cidade, com o seguinte epitaphio, que elle mesmo compozera, e que se encontra nas suas obras:

O grão Juizo esperando
Jazo aqui n'esta morada
Tambem da vida cançada
Descançando.
Perguntas-me, quem fui eu?
Attenta bem para mi,
Por que tal fui como ti,
E tal hasde ser como eu.
E pois tudo a isto vem
Ó Leytor, do meu conselho
Toma-me por teu espelho
Olha-me, e olha-te bem.

(a) *Obras de Gil Vicente*, por J. G. Monteiro e J. V. Barreto Feio, vol. I, pag. 61, 75 e 92. Edição de Hamburgo, 1834.

VIOLÃO Paulo—Filia de nome grande para nome do Vi-
olão e de sua mulher brava Lourença.

Regrado a tradição popular por nome de compositor, celeb-
rante em seu tempo nas aulas representadas na corte de D. Ma-
rius e de João II.

Luiz de Almeida — Um dos seculares do tempo de Co-
lmeo de Almeida.

Por documentos officiaes se sabe-se que em 1571 era Mestre
de Capella da Igreja de Santa Maria.

No livro de Cantos da Igreja Santa Catharina, apparece o
nome de Luiz Viçoso com o acompanhamento de Thomaz de Sá.

o Bispo D. Luiz de Almeida.

o Privilegio de 1 de Setembro de 1571, mandando-se a impressão
de cantos para a Igreja de Santa Maria.

o Livro de Cantos da Igreja de Santa Catharina, e pag. 22 de que a palavra
Thomaz, indica a autoria dos cantos.

GIORDANI Constantino—Famoso violonista e chefe da orquestra
do Theatro de S. Carlos em 1822.

GIORDANI João—Filia de profissão e professor de Vi-
olão na Igreja e Theatro do Conservatorio de Lisboa. Morreu
em 1850.

As suas composições sacras são a Gaudium: ínter applica-
ções de se vê: e fleg: musica de utilidades. Simões com simi-
lões.

Fr. José Marques qualificava-o muito justamente: *Musico de
epos d'os Giordani* foi tambem do Violoncello do Theatro de S.
Carlos. Mestre da Capella da Parochial e predecessor de Cas-
tello em digno collega.

GLORIA Catharina da—Religiosa brava de uma voz que
Fr. Manoel da Esperança, a no fim do enthusiasmo, classifica de
explan: tal era a sua perfeição e suavidade.

Seria bem bom saber-se até onde chegavam as ideias musicas do nosso frade, para reduzirmos esta classificação hyperbolica ás proporções da verdadeira critica.

(a) *Historia Serafica*. Lisboa, 1656—1721, vol. 1 pag. 602.

GLORIA (Fr. Gabriel da)—Natural de Cucunha, cabeça do Conto do Mosteiro de Santa Maria de Salcedas da Ordem de S. Bernardo, cujo instituto professou a 4 de Janeiro de 1663, no Convento de S. João de Tarouca.

Estudou Theologia em Coimbra, foi Abbade do convento de Aguiar em 1684 e ultimamente Geral da sua Congregação em 1699. Compoz:

Vilhancicos para as Festas de Christo, Nossa Senhora e Santos que se celebram no Real Mosteiro de Alcobaca. Ms.

GOES (Damião de)—Não é intenção nossa apresentar aqui uma biographia completa d'este portuguez illustre; a indole d'este livro não nol-o permite, e além d'isso, quem quizer conhecer a vida d'este homem celebre póde encontrar facilmente a sua biographia em qualquer livro especialista. Limitar-nos-hemos pois a consideral-o aqui só debaixo do ponto de vista musical, dando ao mesmo tempo a sua biographia resumida.

Recommendamos entretanto aos estudiosos a leitura da excellente biographia de Lopes de Mendonça a respeito da vida religiosa e philosophica de Damião de Goes.

Nasceu em Alemquer em 1501 da familia mui distincta de Ruy Dias de Goes e Isabel Lini, sendo baptisado na igreja matriz de Nossa Senhora da Varzea.

Depois de ter estudado diligentemente com mestres distinctos completou os seus estudos na então celebre Universidade de Padua.

Nomeado por D. João III e D. Sebastião, successivamente embaixador de Portugal na França, Italia, Suecia, Polonia, Dinamarca, e junto á côrte de Roma, ganhou com as suas excellen-

tes qualidades a afeição de varios reis e do papa Paulo III, que era tambem seu amigo particular.

Depois de 14 annos de viagens fixou a sua residencia em Lovania (Paizes Baixos) aonde viveu até 1542; tendo tomado parte activa no cerco posto a esta cidade, n'este mesmo anno pelo exercito francez, foi feito prisioneiro e conduzido a França d'onde sahiu resgatado só por 2:000 ducados.

Durante as suas viagens tinha começado a publicação de algumas das suas obras, como a *Historia do primeiro e segundo cerco de Diu*, a *Descripção da Embaixada ao Preste João*, impressas em Lovania, Colonia e Pariz.

Chamado a Portugal por D. João III, foi nomeado em 1546, Guarda-Mór da Torre do Tombo, e pouco depois Chronista-Mór do Reino. Esta nomeação é contestada por alguns escriptores. (a)

Em algumas viagens que fez pela Allemanha, relacionou-se com muitos sabios d'esta nação e principalmente com o celebre Erasmus e Glaréan, e foi nas conversações com este ultimo em Friburgo (Baden) que teve occasião de lhe mostrar os seus profundos conhecimentos musicaes.

A amisade constante que uniu desde então estes dois homens até á morte, é uma prova de respeito e consideração mutua entre estes dois amigos.

Para avaliar bem o merito artistico de Goes, basta dizer que Glaréan (b) não duvidou incluir no seu *Dodecachordon* (c) um *Motete* de Goes: *Ne laetaris inimica mea*, a 3 vozes, (d) que Fé-tis (e) diz estar *bem escripto*, no estylo de Josquin Deprès (f) e que tem só o defeito de alguma nudez na harmonia.

Este defeito além d'isso, não é só de Goes, mas tambem particular a outros compositores da época.

Mais adiante diz o sabio critico belga:

«*Ses études dans la musique avaient été celles qu'aurait pu faire un maître de chapelle. Il jouait bien de plusieurs instruments.*»

Goes tambem cantava as suas composições.

Esta escolha que Glaréan fez, unindo no mesmo livro o nome de Goes aos de Okeghem, d'Obrecht, de Josquin Deprès e d'outros,

prova bem a consideração em que o musico portuguez era tido pelo sabio de Glaris, que Fétis classifica como um dos authores que exposeram a theoria da Musica com mais clareza e saber, no seculo XVI.

Mais adiante, a pag. 22, escreve: *il (le Dodecachordon) offre la preuve la plus complète du profond savoir de Glaréan dans cet art. Tout y est traité avec ordre, méthode et l'esprit d'analyse y brille à un haut degré.*

Glaréan (h) diz mais, fallando de Goes: *in componendis Symphoniis magnus artifex, et a cunctis doctis viris amatus plurimum.*

O Catalogo da Bibliotheca musical de D. João IV (i) indicava muitas composições de Goes, que n'ella existiam.

Machado (j) diz que estas obras eram muito apreciadas em Portugal, onde eram executadas nas principaes egrejas do reino; estavam na Estante 21, n.º 592, e consistiam principalmente em *Motetes a 3, 4, 5 e 6 vozes.*

No rarissimo livro: *Canciones septem, sex et quinque vocum* (k) encontra-se um outro *Motete* de Goes.

Deixou tambem um *Tratado theorico da Musica*, citado pelo Cavalheiro d'Oliveira. (l)

Um homem de intelligencia tão elevada, tão sabio e tão lisongeiramente acolhido pela melhor sociedade do seculo XVI, não podia escapar á inveja dos Inquisidores, que pelos meios mais torpes e indignos alcançaram a confiscação dos seus bens e o seu degredo, que *por muito favor* foi cumprir no convento da Batalha. (m)

Ahi morreu em 1573, (n) assassinado (segundo a opinião verdadeira) pelos esbirros da Inquisição, que no seu trafico infame de vidas e de mortes ainda pôde encontrar um punhal para aquelle nobre peito.

Resende dedicou a este homem illustre o seguinte epigramma:

Elige estro navis horum te nomine dici
An Phoebi, an Orphei dulcis uterque modis.
Aut (si non spernisgenus) a quo Musica primum
Inventa est nobis sis Damiane Tubal.

O povo que ama os caracteres vivamente accentuados e que tem por instincto a tendencia de consubstanciar em um nome as qualidades dominantes que caracterisam um individuo, dava a Goes a alcunha de—*Musico*. Não podia deixar de ser assim; a qualidade de musico, era a que mais lhe saltava aos olhos; o povo d'aquelle tempo não podia comprehender Goes, como Historiador e Sabio, porque era ignorante e rude, mas podia imaginal-o *musico*.

A ignorancia não exclue o sentimento.

Para maior gloria d'este nosso celebre compatriota citaremos as palavras do notavel historiador e critico allemão Gerber, (o) que abre a biographia de Goes com as seguintes palavras que traduzimos textualmente:

Este homem que era comparado com os maiores compositores do seu tempo, merece uma noticia mais extensa do que aquella que inserimos no outro Lexicon, etc. (p)

As qualidades de politico profundo juntava as de homem da mais fina educação. Cantava muito bem, escrevia versos e punha-os em musica, alcançando assim a estima dos sabios e homens illustres.

Ha muitos retratos d'este author e artista. Citamos os melhores:

1.) No *Theatrum virorum eruditione clarorum*. 1688, fol. Pintura de Kraft, gravura de Glume, formato 16.º

2.) *Outro retrato in-4.º* Kraft, pinx. Glume, sculpsit.

3.) *Elogios de Donas e Varões illustres da Nação Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Regia, 1806, in-4.º

4.) *Universo Pittoresco*. Imprensa Nacional, 1842, n.º 16; bella lithographia de P. A. Guglielmi.

5.) *Goes, A.* Duerre sc. in-4.º

(a) Fr. Manuel de Figueiredo, *Dissertação para apurar o catalogo dos Chronistas Mores*. I. da Silva, *Dicc. Bibl.*, vol., II, pag. 123.

(b) Poeta, philosopho, mathematico, historiador e musico. Foi um dos homens que mais trabalharam a favor das Sciencias e das Artes, no seculo XVI. Nasceu no Cantão de Glaris (Suissa).

(c) Glareani, *Dodecachordon*, Basilaë, per Henrichum Petri mense septem anno Virginis partum MXXLVII, folio.

(d) Encontra-se tambem em: *A general History of the science and practice of Music*. London, 1776, (5 vol.), vol. II.

(e) *Biogr. Univ.*, vol. IV, pag. 46.

(f) Um dos maiores compositores do fim do xv seculo; discipulo do celebre Jean Ockeghem, nascido na Belgica, condado de Hainaut. Ignora-se a data precisa do seu nascimento que se colloca entre 1450 e 1455. Primeiro, Mestre de Capella na Cathedral de Cambrai, depois Chantre da capella pontifical de Sixto IV e ultimamente Decano da egreja de Notre-Dame de Condé. Morreu a 27 de Agosto de 1521.

(g) *Biogr. Univ.*, vol. IV, pag. 20.

(h) Vide *Dodecachordon*.

(i) *Index ou Catalogo da Bibliotheca Real da Musica*. Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1649, in-4.º gr., 1.ª Parte.

(j) *Bibl. Lusit.*, vol. I, pag. 617.

(k) *Canciones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimæ juxta ac amenissimæ in Germania maxime hactenus typis non excusæ*. Augustus Vindelicorum, Melchior Kriestein excudebat anno 1545, peq. in-4.º obl.

As outras composições que se encontram n'este livro são de: *Dietrich, Maître Jean, Adrien Villaert, Josquin Deprès, Lupi, Noël Claudin, Tillmann Susato, Consilium, Benedict, Johannis Heugel, Morales, Jorius, Wender, Thomas Crequillon, Herdin, Jacquet* e de varios anonymos.

(l) Vide as suas obras.

(m) O motivo d'este processo indigno foi a suspeita de connivencia com o partido reformador da Allemanha, com cujos chefes (Luthero, Melanchton e Calvino) se tinha relacionado na Allemanha.

(n) A respeito da data do seu fallecimento reina grande confusão: Barbosa Machado (*Bibl. Lusit.* tom 1567, Fétis. *Biogr. Univ.*, vol. IV, pag. 46, traz 1560; e Hawkins, *A general History of the science and practice of Music*, London, 1776 (5 vol. in-4.º) vol. II, indica até 1590 (!)

A data mais provavel é a que indicamos.

(o) *Hist. biogr. Lexicon de Tonkunst.*, vol. II, pag. 351. (sic) *Dieser Mann, der zu seiner Zeit den groessten componisten gleich geschætzet wurde, verdient den Musikfreunden bekannter zu sein, als er, etc. . .*

Er sang sehr gut, schrieb Verse und setzte sie selbst in Musik, etc.

(p) *Hist. biogr. Lex.*, vol. I, pag. 521.

GOMES (João)—Natural de Veiros (Alemtejo). Foi Thesoureiro-Mór e Musico da Capella Real de Villa Viçosa, onde morreu em 1653.

Sahu da eschola de Antonio Ferro e foi um professor e compositor distincto.

Compôz:

Diversas obras de Musica, Ms. na Bibliotheca musical de D. João IV.

GONÇALVES (João)—Natural de Elvas e musico da Cathedral de Sevilha; deixou algumas composições manuscriptas indicadas no catalogo da Bibliotheca real da Musica. Viveu no seculo XVI.

GOUVÉA (Francisco Mendes de)—Foi um dos discipulos distinctos da celebre eschola de Manoel Mendes.

Ignoramos todas as demais circumstancias da sua vida.

GUEVARA (Francisco Vellez de)—Filho d'uma familia distincta. Viveu no seculo XV e escreveu:

De la Realidad y experiencia de la musica.

Machado (a) diz que esta obra fôra impressa, porém não indica, nem a data, nem o logar de impressão.

(a) *Bibl. Lusit.*, vol. III, pag. 765.

I

INFANTE (Dom Luiz)—Principe portuguez, filho de El-Rei D. Manoel.

Nasceu na villa de Abrantes, a 3 de Maio de 1505, e morreu a 27 de Novembro de 1555.

Ácerca do seu talento musical diz Costa e Silva (a):

O infante Dom Luiz professou a musica com muita pericia, tanto vocal como instrumental e ajudando o conhecimento que tinha do contraponto com o seu grande saber em Mathematica, produziu algumas composições que foram muito applaudidas.

A auctoridade em que se basca a asserção de Costa e Silva, é o que do Infante Dom Luiz, escreveu Pedro Nunes, (b) o nosso

celebre mathematico: *strenuissimum se prebuisset nisi inter missa studia revocasset Arithmetiam, Geometricam, Musicam et Astrologiam nisi precaluisset, et vero nunc reliquarum Scientiarum ornamentum animum excolere non cessat . . .*

- (a) *Ensaio biographico-critico*, vol II, pag. 328.
(b) Carta a Dom João III.

J

JERONYMO (Fr. Francisco de Sam)—Mestre de Capella no mosteiro de Belém, onde professou a 25 de Novembro de 1728.

Tinha nascido a 4 de Março de 1692 em Evora, de Paschoal da Silva Garcia e Maria Rodrigues da Silva, e ainda vivia em 1747, segundo a opinião do Bispo-Conde; aprendeu a Musica na Cathedral da sua patria com o compositor Vaz Rego, e distinguio-se pela habilidade com que compunha musica sacra para grande numero de vozes.

As suas composições ficaram manuscriptas e eram:

- 1.) *Responsorios das Matinas de S. Jeronymo a 4 côros com todo o genero de instrumentos.*
- 2.) *Responsorios das mesmas Matinas a 4 vozes de Estante sobre o Cantochão.*
- 3.) *Responsorios da Semana Santa.*
- 4.) *Responsorios das Matinas do Evangelista S. João que se cantaram no convento de Evora dos Conegos seculares do Evangelista, no jubileu secular d'este santo.*
- 5.) *Missa a 8 vozes obrigadas; Fétis (b) classifica esta composição: ouvrage d'un grand mérite.*
- 6.) *Te-Deum Laudamus fundado sobre o Cantochão.*

7.) *Hymno do Espirito Santo, S. Jeronymo, Santos Martyres e Confessores a 4 vozes sobre o Cantochão.*

8.) *Psalmos de Vesperas e Completas a 8 vozes.*

9.) *Motetes e Vilhancicos para diversas occasiões.*

(a) *Lista etc.*, pag. 46.

(b) *Biogr. Univ.*, vol. iv, pag. 441.

JERONIMO (Roque)—Artista portuguez, que servia no theatro de S. João (a) em 1820 como cravista e sub-director da orchestra dirigida então por José Francisco Edolo. (b)

Devia ser um musico mui apreciavel, e segundo entendemos basta a escolha que o consciencioso Edolo fez d'elle, para o acreditar.

(a) Programma do empresario F. Nicolini, já por vezes mencionado.

(b) Vide a sua biographia.

JESUS (Fr. Antonio de)—Religioso trinitario, natural de Lisboa.

Ainda muito novo entrou na celebre eschola de Duarte Lobo, onde estudou assiduamente. Os seus conhecimentos musicaes valeram-lhe a sua nomeação de Lente de Musica na Universidade de Coimbra, que teve logar a 27 de Novembro de 1636; occupou este cargo até á sua morte a 15 de Abril de 1682.

Foi muito estimado por D. João IV e morreu em Coimbra, onde jaz sepultado na egreja dos religiosos trinos com este honroso epitaphio: (a)

Fr. Antonius a Jesu
 Musicus Academicus professor
 Vir religiosissimus,
 Et zelo divini cultus ardentissimus
 In quo, et sublevandis pauperibus
 Totum Cathedrae stipendium consummebat.

Obiit 15 Aprilis, 1682.

Ennumeramos as suas principaes composições que estavam na Bibliotheca musical de D. João IV; eram:

- 1.) *Missa do 1.º Tom a 10 vozes.*
- 2.) *Missa a 12 vozes.* Estante 36, N.º 805.
- 3.) *Duas Missas a 8 vozes.* Estante 36, N.º 805.
- 4.) *Dixit Dominus, do 8.º Tom, a 12 vozes.* Estante 34, N.º 793.
- 5.) *Um Vilhancico á Natividade de Nossa Senhora; a lettra é de D. Francisco Manoel de Mello.* (b)

(a) Castro, *Mappa de Portugal*, vol II, pag. 346, qualifica-o de professor *estupendo* (!)

(b) *Obras metricas*, Avena de Terpsichore, Tono 26, pag. 70.

JESUS (Frei Gabriel de)—Monge cisterciense no mosteiro de Alcobaça, onde professou a 21 de Abril de 1676.

Foi bom harpista, excellente organista e muito versado no Contraponto.

Tinha nascido em Leiria em 1650, pouco mais ou menos. Morreu em 1708.

A sua obra principal são: *15 Motetes da Via-Sacra* com as lettras da Escriptura Sagrada, competentes a cada estação.

Estes *Motetes*, escriptos em estylo nobre e austero, cantavam-se no convento de Alcobaça.

JESUS (Ignez do Menino)—Cantora religiosa mui celebre no seu seculo. (1630)

Era considerada como um prodigio (!) pelos seus contemporaneos.

Fr. Manoel da Esperança exprime-se a seu respeito da seguinte maneira: (a)

«Foi esta Religiosa na brandura e muita suavidade, com que cantava um verso, o ASSOMBRO do seu tempo, e quando se dizia que cantava, não cabiam na egreja os que a vinham ouvir.»

(a) *Historia serafica*, vol. 1, pag. 602.

D. JOÃO IV — A historia d'este principe todo o portuguez a conhece ou deve conhecer; agora o que muito poucos saberão, é a extraordinaria actividade que desenvolveu a favor de uma Arte, que mais do que nenhuma outra contribue para a civilisação dos povos, e que foi *enthusiasticamente* cultivada n'esta terra, e nobremente protegida por homens, que alem de reis, eram artistas, o que vale bem mais!

As corôas compram-se muitas vezes com o sangue de um povo e vendem-se depois pela sua honra; ha muitos exemplos d'isso. O GENIO não tem preço.

Nasceu em Villa-Viçosa a 19 de Março de 1604 e morreu em Lisboa a 6 de Novembro de 1656, sendo sepultado no convento de S. Vicente de Fóra. A educação esmerada que teve, avivou-lhe mais o gosto nascente da Musica; assim foi que alcançou com a lição de Mestres sabios uma erudição vasta e um gosto distincto, qualidades que se revelam nas suas obras theoricas e nas suas composições.

Animado por uma ideia grandiosa, e agradecido aos artistas que honravam o seu paiz e que elle protegia com a generosidade e amizade de um irmão, fundou a BIBLIOTHECA REAL DA MUSICA, onde se haviam de archivar as obras dos grandes compositores nacionaes e estrangeiros e onde os musicos portuguezes poderiam encontrar todos os subsidios necessarios para os seus estudos.

A Bibliotheca surgiu e povoou-se com as obras primas da Arte desde o meado do seculo xv; a riqueza d'esta immensa collecção era extraordinaria e vê-se pelo *Catalogo* d'ella, impresso em Lisboa por Paulo Craesbeck, 1649 (a), que contém 521 pag. in-4.º gr.; note-se bem, que era só a 1.ª Parte (b) do Index, como diz Machado; (c) sabe Deus quantas seguiriam ainda!

Platão de Vaxel (d) diz que esta Bibliotheca estava encerrada em 40 caixas; mas então como se explica a existencia das *Estantes* que Machado menciona, (e) e onde as musicas apparecem collocadas por numeros?

Demais, como é que poderiam caber em 40 caixas as musicas que enchiam mais de 60 Estantes, cada uma com 700 a 800 Numeros? Para que serviam ellas? Confessamos que nunca nos veiu á ideia a collocação de uma Bibliotheca musical em caixas.

Conjunctamente com as composições dos musicos portuguezes, tinha D. João IV mandado collocar os retratos dos compositores nacionaes mais distinctos, não sabemos se até os dos estrangeiros.

O terremoto acabou em poucos instantes com tudo!

Que perda immensa para a Arte! Foi o golpe mortal dado na nossa Historia artistica e que, até certo ponto, foi causa do profundo esquecimento em que têm ficado sepultados os nomes gloriosos dos nossos artistas.

Se a Arte portugueza perdeu com este triste desastre, quanto não perderia a Arte em geral.

Quanta obra prima de compositores estrangeiros, quanta perola preciosa não se perdeu conjunctamente com aquellas que eram nossas!

As providencias que então se dêram, nada dizem da celebre *Bibliotheca de Musica*; folheamos muito livro para isso, foi tudo em vão!

Devemos pois tirar a triste conclusão de que tudo se perdeu!

Fechamos depressa esta desoladora noticia, porque é um dever bem penoso e bem duro, aquelle que nos obriga a escrever estas linhas.

D. João IV teve varios Mestres; em quanto Duque de Bragança, foi discipulo de João Lourenço Rebello, (f) e depois, de Roberto Tornar. (g) O Discipulo honrou os seus mestres; as provas são os seus livros e as suas composições, que passamos a mencionar. São:

1.) *Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco. Al señor Juan Loreço Rabelo, Portugues de nacion, Fidalgo de la casa del Serenissimo Rey D. Juan el Quarto de Portugal, Commendador de la encomienda de S. Bartholomé de Rabal, de la Ordem de N. S. Jesu Christo, y as*

sistente en el servicio del mismo Señor. Lisboa, 1649 (h) in-4.º de 56 pag. Esta obra foi publicada anonyma. (i)

Baptista de Castro (j) dá o titulo d'ella em portuguez e diz que fôra impressa em Roma. I. da Silva (k) classifica isto de engano; talvez que assim seja, mas tambem pôde ser que fosse uma edição portugueza, feita em Roma a que Castro consultou, o que não é impossivel, visto terem estado pouco antes da acclamação de D. João IV e mesmo depois d'ella, varios compositores portuguezes na capital da Italia, que se teriam n'este caso encarregado da edição.

Devemos tambem crêr que Castro não affirmou a edição de Roma só por vontade de phantasiar, porque declara terminantemente: (l) *que a viu, sic: «D'elle (D. João IV) vi o tratado da Defesa da Musica impresso em Roma, sem expressar anno, nem nome d'autor, porém trazia em seu louvor um Soneto acrostico»* etc.

Esta obra foi muito elogiada por Frovo, (m) D. Francisco Manoel de Mello (n) e outros, e traduzida em italiano com o titulo:

Difesa della musica moderna contra le false opinioni del Vescovo Cirillo Franco, tradotta di Spagnuolo in italiano, sem data, nem logar de impressão. Suppõe-se ter sido publicada em Veneza, visto ter a gravura do titulo a assignatura C. Dolcetta fecit in Venetia.

Os exemplos de Musica, que se encontram no fim da edição original, foram supprimidos em alguns exemplares da traducção.

Forkel (o) enganou-se, afirmando que este livro trata da Defeza da musica *antiga*, quando succede exactamente o contrario.

O sabio musicographo allemão incorre em outro erro, quando dá a data de 1666 para a traducção italiana, e affirma que fôra impressa em *Perugia*.

A opinião de Cyrillo Franco, Bispo de Loretto, que morreu em Roma com a dignidade de Commendador e Administrador do Hospital de S. Spirito in Sassia, tinha sido emittida em uma carta (p) dirigida por este prelado ao seu amigo o cavalleiro Ugolino Gualteruzzi.

O bispo italiano, depois de mencionar os elogios que foram concedidos á musica antiga, declara-se calorosamente contra a musica moderna, criticando-a amargamente e dizendo que tinha perdido o poder de mover a alma, etc.

D. João iv, partidario zeloso da Musica moderna, sahiu a campo, combatendo, é verdade, um pouco tarde já, em defeza d'ella. O seu livro mostra muita erudição musical (q) e acaba com tres exemplos de Musica a 4 partes, sem nome d'author; talvez sejam do proprio D. João iv.

Offerecemos ao leitor a seguinte analyse da *Defensa da musica*, como tributo justo á reputação do seu author o ao merito intrinseco da obra.

ANALYSE

D. João iv dedicou o livro a João Lourenço Rebello, como signal de estimação pelo seu talento e pela valia de umas composições que Rebello lhe offertára; constavam de *Missas, Psalmos, Vilhancicos, Motetes*, etc.

Analysaremos primeiro a carta do Bispo e os seus argumentos e depois as respostas de D. João iv, para decidirmos no fim a favor de quem estiver a justiça.

Cyrillo abre a sua carta a *Messer Hugolino Gualteruzzio*, narrando os fabulosos effeitos da musica antiga, especialmente da grega.

Conta-nos as historias milagrosas dos *Modos Phrygia, Lydio, Dorio e Mixolydio*.

Ao *Modo Phrygio* attribue a guerra entre os Lacedemonios e os Cretenses, porque um musico que tocava este *Modo*, fôra excitar uns e outros.

Este mesmo *Modo*, tocado diante de Alexandre o Grande, e dos seus officiaes, excitou de tal forma um d'elles, que o levou a puxar da espada contra o seu principe, etc.

O *Modo Lydio* produzia um effeito contrario e acalmava a ira e a colera excitadas pelo *Modo Phrygio*.

Em abono do *Modo Dorio*, cita o facto de ter o Rei Agamemnon deixado junto a sua esposa Clytemnestra o musico *Doria* (d'onde vem o nome d'este *Modo*) que com seu canto havia de afugentar d'ella as ideias más e inculir-lhe *gravidade, modestia e virtude*.

Emfim fallando do ultimo *Modo*, o *Mixolydio*, attribue-lhe o effeito de produzir *Plantos, gritos y lamentos*.

D. João IV começa pela refutação (o que não lhe deu muito trabalho) de todas estas fabulas pueris, que todavia ainda no tempo do Bispo, encontravam muitos ouvidos credulos!

Accusa-o em primeiro logar de não ter definido bem os *Modos* que menciona, porque o *Modo Dorio*, em contrario do que diz o Bispo, dá: *seso y razon* e o *Modo Lydio* é choroso e melancholico, *proprio de mugercillas, que en las perdidas gritan, lloran y se lamentan*.

Emfim o *Mixolydio* não produzia *plantos, gritos e lamentos*, como diz o Bispo, mas era altivo, e provocava á grandeza; ora era triste, ora convidava á alegria, isto é participava dos *Modos Lydio e Dorio*.

O Bispo desculpa-se de não ter o *Modo Dorio* produzido o effeito desejado em Clytemnestra, dizendo que *Ægisto* só a seduzira depois de ter matado o musico *Doria*.

D. João IV responde maliciosamente: «*quando Agamemnon le dexó el Musico ya el sabia quien ella era; y el musico se presume (sin ser juyzio temerario) que podia servir mas que de cantor a Clytemnestra*.

Com a mesma malicia explica o real escriptor o caso succedido entre o Rei da Dinamarca e o soldado que elle matou, depois de ter sido excitado pelo *Modo Phrygio*, dizendo que: «*En estas tierras otra cosa mueve mas que la musica, y yo me holgára de saber, quando tanto se enfureció, que horas eran* (!)

O Bispo confundiu esta anedocta com a que referimos acima: de Alexandre e do seu official, trocando uma pela outra.

Cyrillo Franco deseja musica appropriada a cada um dos generos da musica ecclesiastica, *Kyries, Agnus Dei, Gloria, Credo, Sanctus, Pleni sunt, Psalmos*, etc.

Queixa-se da falta d'esta concordancia e dos titulos extravagantes que alguns compositores punham nas suas composições, citando a celebre Missa de Josquin Deprès: *Hercules, Dux Ferrariæ* (r) e a de: *El Hombre armado*.

A falta de propriedade na musica sacra e d'ahi o seu pouco effeito, nota elle tambem na musica profana, exceptuando apenas a *Pavana* (s) e a *Gallarda*, (t) a cujo «son tanto que lo oyen aquellas galantes mugercillas de la puerta San Roque, comiençan a bailar, como si sentieran el Dythrambo de Bacco.» (u)

O Bispo entende mesmo que a *Gallarda* e a *Pavana* se façam «quanto mas brincadas e çapateadas, hasta que los mismos bancos, sillas y bufetes se metan a baylar.»

D. João IV concorda que é necessario para o bom effeito da musica religiosa, que cada genero tenha um estylo appropriado, nega porém que á *Musica moderna* falte essa condição.

Diz que é injusto lançar em rosto aos compositores o escolherem tal ou tal titulo para as suas obras, pois ninguem vae fazer juizo d'ellas *pelo titulo*.

Demais este uso era uma homenagem á pessoa a quem a obra era dedicada, e dava logar a bellas combinações harmonicas, que exigiam *muito saber e talento*. (v)

Esta explicação que D. João IV dá é verdadeira, e tanto assim, que querendo o papa Marcello extirpar o uso da musica de egreja, sob o pretexto de que já não preenchia a condição para que tinha sido creada, Palestrina levantou-se com toda a sua consciencia de catholico e com toda a authoridade de um *homem de genio*, contra semelhante resolução, dando até o exemplo, escrevendo trez admiraveis Missas a 6 vozes e entre ellas a mais esplendida de todas as suas composições a: *Missa Papæ Marcelli*, dedicada a Paulo IV.

Já se vê, que a ideia infeliz que o Papa Marcello tivera em um momento de mau humor, foi abandonada immediatamente. (w)

Contra as razões que o Bispo apresentou para desacreditar a musica moderna, fallavam todas as esplendidas creações de Pa-

lestrina, as bellas composições de Josquin Deprès, de Okeghen, de Geri de Ghersem e de muitos outros homens notaveis.

Se o Bispo desejava ouvir musica seria na egreja, musica propria para mover á piedade e á devoção, segundo elle dizia, bastavam-lhe algumas poucas composições dos auctores mencionados.

D. João IV recommenda áquelles que não crêem no effeito da musica moderna a audição dos *Textos de la Passion del Martes y Miercoles sancto y algunos dichos del Christo y de los discipulos de Geri de Ghersem (x) e 4 Lamentações de los 3 dias, Motete y Canciones* do mesmo author, *y conoceran la verdad en la mudança de sus ojos e rostros.*

Equal effeito attribue D. João IV ás musicas de Capitan, (Matheo Romero) por exemplo aos seus *Tonos* e principalmente a um *Madrigal: Si vi piace que io mora, a 5 vozes.*

O que parece encommodar seriamente D. João IV, são as graves accusações que Cyrillo Franco dirige aos compositores de Musica sacra, contemporaneos ou seus antecessores.

Por isso cita o nosso entusiastico defensor além das composições que mencionamos já, muitas outras que são de Affonso Ferrabosco, Marenzio, Claudio Monteverde, Alexandre Striggio, Juanelli, Principe di Venosa, Felipe de Monte, Luys de Vittoria, Okeghen, Iodoco Platense, Henrique Isaac, Felipe Rogier, Josquin Deprès, Geri de Ghersem, Enricus Tidi etc.

D. João IV indica tambem muitas composições de Palestrina de que possuia 24 *Libros*, 12 de *Missas*, 6 de *Motetes*, 2 de *Offertorios*, 2 de *Hymnos*, 1 de *Magnificat* e 1 de *Lamentações.* (y)

A esta longa lista de nomes e de composições de artistas estrangeiros, acrescenta D. João IV as mais valiosas obras dos seguintes musicos portuguezes:

Gabriel Dias, *Motete: Assumpsit Jesus, admirete sunt turbae*, passagem: *Ingleber Turlur.*

Juan Loreço Rabello, *Psalmo:*

- 1.) *Qui habitat*, passagem *non timebis a timore nocturno.*
- 2.) *Frates sobrii estote* das Completas, onde diz: *circuit.*

Affonso Lobo, *Motete: Cum turba plurimum*, passagem: *vidisset maxima*.

Bem se vê, que o Bispo não tinha razão, nem podia accusar de insufficiente, fria e sem expressão, a musica moderna, quando ella propria apresentava em sua defeza nomes tão illustres, perante os quaes desappareciam, como nuvens diante do vento, todos esses nomes fabulosos dos inventores dos *Modos gregos*.

Suppondo mesmo que a Musica grega fizesse os effeitos phantasticos em que o Bispo se compraz, observa D. João IV, que não era só a Musica que impressionava o auditorio, mas tambem e muito, a representação dramatica.

O povo então comprehendia o musico e o actor, e por isso podia rir e chorar com elle; porém no seculo de Cyrillo Franco e de D. João IV, entre 500 pessoas que estivessem em uma igreja, não havia 20 ou 30 que soubessem o latim a ponto de comprehendem o texto da Missa. Como é que o povo havia então de commover-se ás palavras: *Kyrie eleison*, se elle não sabia o que ellas significavam?

Estas observações de D. João IV, são muito judiciosas e o Bispo, se vivesse no tempo em que a *Defensa de la Musica*, foi escripta, acharia decerto difficuldade em as refutar.

Mais um ponto vulneravel acha Cyrillo Franco nos compositores modernos, e vem a ser o desejo: «que el Canto sea bien cortado de fugas, y que en el mismo tiempo que uno dize: *Sanctus*, diga otro: *Sabaoth*, y otro: *gloria tua*».

D. João IV objecta simplesmente: «que dize esto, porque no sabe, y como no sabe, por esso nota lo que es saber».

O facto de haver ou não *Fugas* n'uma Missa, nada tem com os effeitos que Cyrillo Franco deseja; o estylo *fugato* repetido em demasia, enfada e encommoda, porém posto no seu lugar, dá um certo *caracteristico* á composição, de que um musico consciencioso quasi nunca prescinde.

Fechamos esta exposição; pelo que fica escripto terá o leitor avaliado a força dos argumentos de Cyrillo Franco.

É verdade que a musica não andava no melhor caminho quando o Bispo de Loretto escreveu a sua Carta, porém não estava perdida e a prova é que se salvou da crise em que oscillava.

O Bispo não procedia com justiça, negando a faculdade de mover a alma a uma Musica que tinha tido tão illustres representantes; não devia condemnar a Arte moderna e a Musica moderna, para nos vir recommendar um systema musical, que se os artistas de então o tivessem adoptado, teria conduzido a Arte para sempre á sua ruina completa.

Com effeito, que outro resultado se poderia ter colhido da adopção dos *Modos Phrygio, Lydio, Dorio, e Mixolydio* e da supposta Musica, *harmonica, chromatica, e diatonica* dos gregos?

Deixemos finalmente o Bispo em paz com a sua credulidade e o seu enthusiasmo ingenuo por uma *musica olympica*, que os argumentos de D. João IV reduziram ás proporções de uma *mera hypothese*.

2.) *Respuestas á las dudas que se puzieron á la missa: Panis quem ego dabo de Palestrina, impressa en el libro quinto de sus Missas. Lisboa, 25 de Setiembre de 1654. in-4.º de II—29 pag.*

Ha uma traducção italiana d'esta obra com o titulo:

Riposte alli dubbii proposti sopra la missa: «Panis quem ego dabo» del Palestrina, stampata d'elle sue Messe, tradotte de spagnuolo in italiano. — Roma per Mauriti Belmonte, 1655, in-4.º, sem nome de author, porém no principio, por cima do Soneto e no fim traz as iniciaes D. B. O frontispicio gravado que representa varios emblemas e instrumentos musicos, traz as armas de Portugal.

O Abbade Baini indica um titulo um pouco differente: *Dubbii i quali forono proposti sopra la messa: Panis quem ego dabo del Palestrina, che va stampata nell quinto libro delle sue messe a' quali si risponde in forma di dialogo.*

SONETO

Al Autor encubierto *D. B.* sobre las Dudas y Respuestas a la Missa de Palestrina.

Oraculo del cielo al mundo dado,
Resuolveme una Duda, que desseo
Entender de tu pluma, pues la veo
Ir bolando tan cierta en lo dudado:

No puede Autor incierto, ser nombrado
El que solo en certesas hace empleo,
Poniendo del armonico trofeo
Obelisco, a verdades consagrado?

Respondeme (Señor) bien advertido
Tu libro, lo que cifra el nombre incierto:
Un tesoro, dize, es mas escondido.

Gran respuesta; emperò mayor acierto
Allo ser, por misterios que he leído,
Llamarte felizmente EL ENCUBIERTO.

ANALYSE

Este livro importante é mais um testemunho do merito de D. João IV como theorico e como critico e uma prova irrefutavel do seu profundo saber na Theoria da Musica.

Ignoramos quem propuzera as duvidas sobre a Missa de Palestrina a que D. João IV respondeu com tanta sciencia.

Cifravam-se em quatro pontos principaes, a saber:

- I. *De que tono sea?*
- II. *Que pareciendo ser segundo tono, porque razon empieça fuera del, settima y onzena ariba de la cuerda final?*
- III. *Si está bien formada la Missa procediendo por estos terminos?*
- IV. *Que supuesto estar el tono de la Missa mal formado, pueda estar bien echa, conforme al Motete sobre que se hizo?*

A todas estas perguntas responde D. João IV em forma de *Tratado* com a maior clareza e com uma logica tanto mais segura que cada uma das suas explicações vem acompanhada de exemplos tirados dos melhores e mais celebres authores do seu tempo e anteriores ao seculo XVII.

Estas citações revelam os vastos conhecimentos de D. João IV na Sciencia musical e mostram que elle conhecia e possuia na sua *musca* assaz apreciada *Bibliotheca*, tudo quanto havia de melhor e mais precioso na Theoria e na Practica da sua Arte.

N'esta obra se encontram citadas e aproveitadas intelligentemente as principaes obras de Palestrina, de Ferrabosco, de Adriano Willaert, de Felipe Rogier, de Guerrero, de Jorge de Labele, de Christobal de Morales e os livros theoreticos de Cleonides, de Juan Giudeto, de Stephano Vanneo, de Horacio Trigriuo, do P.^o Augino, de Boécio, etc.

Este livro pequeno, de aspecto modesto e despretencioso não se faz valer, assim como a *Defensa de la Musica*, pelo seu formato, mas nem por isso deixa de valer tanto ou mais do que essem in-folios que ás vezes tem mais pezo material do que valor intrinseco.

A pag. 28 vem uma *Conclusion* em que o author concentra o que escreveu no livro e diz:

«Resumiendo mi parecer (si à cazo no me he declarado bien) digo que la Missa por los finales es segundo tono (1.^a e 2.^a Pergunta) commixto: porque participa de varios tonos, como se ve en el primero Kyrie, no deziendo el final con el principio, empeçando como si fuera 6, 7 ó 8 tono. Lo mismo en el principio de la Gloria, Credo, etc. Quedando los finales en dissonancia con los principios antecedentes. Y en lo tocante a la formation de la Missa (3.^a Pergunta) (conforme a lo que tengo dicho) está mal formada, por no empear el Tenor quinta arriba o octava del final: pero conforme al mottete, (é de Lupo Lupi, celebre compositor do seculo XVI) está bien ordenada, porque haviendo Palestrina de hazer sobre el, no podia dexar de empear, el Tenor en aquella conformidad, por responder al Tiple por los mismos in-

tervallos, pues respondiendo en otra forma, y feneciendo conforme al principio, venia a hazer la Missa de otro tono, que no era el mottete, mas (como he dicho) la culpa que se puede poner a Palestrina, es, escojer tal mottete para hazer Missa sobre el.

«La Missa está echa con gran juicio, porque aun que los finales son dissonantes, y no dizen con los principios, de lo que atraz está dicho, con todo quedando tono al principio, donde ha de empezar la parte, que sigue, como tengo declarado enel fin del 3. Kyrie, para el principio de la Gloria, y mas partes.

«He dicho lo que me parece sobre las propuestas que me hizieron sobre esta Missa, y en las respuestas dadas no es mi intencion condenar a Palestrina, porque le tengo por mui docto, sciente, y considerado en sus composiciones, por haver visto todas sus obras, que estan em mi poder, las quales constan de:

Doze livros de Missas à 4, 5 y 6 vozes.

(Faltava n'esta colleção importante a Missa *Assumpta est*, impressa em 1585 e o *Livro de Missas a 8 vozes*, impresso em 1601.) (z)

Dos livros de Offertorios à 5 vozes.

Siette livros de Motetes a 4, 5, 6, 7 e 8 vozes. (Eram dois livros a 4 vozes, e os 5 restantes a 5, 6, 7 e 8 vozes.)

Un livro de Himnos à 4 vozes.

Otro de Magnificas à 4 vozes.

Primero y segundo livro de Madrigales à 4 vozes.

Dos livros de Madrigales à 5 vozes.

Uno de Letanias.

Otro de Lamentaciones.

Missas y otras obras que no se imprimieron, en los mismos borradores de su mano.»

O Abbade Bainsi (aa) agradecido a D. João IV pela defesa que tomou a favor da Missa de Palestrina, menciona a obra do nosso celebre author e apresenta uma critica da mesma Missa e uma anedocta sobre a questão suscitada; tanto a critica como a anedocta do mui erudito e respeitavel critico, são de tão grande interesse, que não podemos resistir á tentação de a transcrever, pa-

ra que o leitor conheça ao menos uma pequena parcella, de um livro tão valioso como é a Biographia do sabio Abbade.

Ouçamos:

«È stato già detto nel cap. 6, di questa 3. sez. che il Pierluigi dedicò nel 1590. a Guglielmo duca di Baviera il libro quinto di messe: e chè in questo libro si trova fra le altre la messa a 4 voci intitolata: *Panis quem ego dabo*. Giovanni così la intitolò, perchè lavorolla sopra il mottetto simile, *Panis quem ego dabo*, composto già molti anni indietro da Lupo Lupi ed impresso nel 1532. nella raccolta di mottetti denominata *del fiore* (bb). Avvenne poi nel 1654. quando già era cessato interamente in Roma l'uso della *pratica antica* ed unicamente si attendeva allo stile organico che in un ritrovamento di musici, alcuni sacerdoti millantatori di erudizione, misero discorso dell' accennata messa del Pierluigi; e non poco inveirono contro la medesima. Si trovò quivi fortunatamente un tale che ne prese la difesa; e non contento di aver confuso in voce quegli scioli, volle anche publicar con la stampa l'apologia della messa anzidetta. Fece pertanto imprimere senza luogo, e senza stampatore un piccolo libretto in 32. pagine, cui pose a frontispizio: *Dubbi, i quali furono proposti sopra la messa: Panis quem ego dabo del Palestrina, che va stampata nel quinto libro delle sue messe a' quali si risponde in forma di dialogo*. L'autore si segnò in fine *Incerto autore con le iniziali D. B. a dì 25. Settembre del 1654*. Li dubbi preposti, e le risposte dell'anonimo sono, come appresso.

Dubb. 1. *Di che tono sia la messa, Panis quem ego dabo?*

Risp. È del secondo modo, o tono ecclesiastico in D. (D la-solre). Di fatto il tenore, che *est rector, et guida tonorum* canta da A. ad a. cioè da La, a la; ed è diviso aritmeticamente nel D, o Re, in cui si posa.

Dubb. 2. *Che parendo essere del secondo tono, per qual ragione comincia fuori di esso in settima, ed undecima sopra la corda finale?*

Risp. Così usarono sovente di fare gli antichi musici: e ciò perchè anche i canti gregoriani incominciano in seconda, in ter-

za, in quarta, in quinta, in sesta, ed in settima dalla corda finale del tono, o modo in cui sono scritti.

Dubb. 3. *Se la messa sia ben formata procedendo per questi termini?*

Risp. Propriamente parlando (e segnatamente nel genere organico) non sarebbe formata bene: ma e per l'esempio del canto stesso gregoriano, e per l'uso dei compositori antichi non può nel canto puro vocale, di genere antico, di prima pratica, tacciarsi di errore.

Dubb. 4. *Che, supposto il tono della messa essere mal formato, possa però la messa stessa essere ben fatta, conforme al mottetto, sopra il quale fu composta?*

Risp. La messa essendo conforme in tutto e per tutto al mottetto, è benissimo fatta nel genere antico di prima pratica, e lavorata con gran giudizio.

Conchiude l'autore: *Non é mia intenzione di condannare il Palestrina: perchè lo tengo per molto dotto, perito, ed accorto nelle sue composizioni: e per aver io visto tutte le sue opere, le quali sono in mio potere.*

Fin qui l'estratto fedele dell' operetta dell' autore *D. B.* Io però mi credo in dovere di aggiugnere alcuna cosa di più in difesa di questa messa, e del Pierluigi.

1. La messa è lavorata egregiamente sopra tutti i temi, anzi sopra tutte le frasi del mottetto: *Panis quem ego dabo* 1. par. — 2. par. *Locutus est Dominus*, del Lupi. I mirabili e variati lavori, che Giovanni ricavò dall' arido tronco di quell' ultramontano additano la penna di Virgilio che si riveste di Ennio.

2. La messa è di uno stile assai più forbito dello stile del mottetto. Perciocchè il Lupi, quantunque valorosissimo compositore, era spesso inesatto nel maneggio delle false: era non di rado mancante di armonie: era trascurato nel sottoporre le parole alle note: era secco e poverissimo di pensieri secondarii. Altronde il Pierluigi in questa messa è esattissimo, come sempre, nei contrappunti: è ricchissimo di armonie; diligente nella collocazione delle sillabe sotto le note; è fecondissimo di bei pensieri ausilia-

rii, di concetti e frasi analoghe ed omogenee, figlie dei temi assunti.

3. Essendo la maniera del mottetto del Lupi una maniera di comporre più da suono, che da canto; e ciò giusta la moda di quella stagione; il Pierluigi nella messa si adattò anche a questa maniera. E perciò ei si decise di dedicare siffatta messa non alla cappella apostolica, non ad un sommo Pontefice, ma al duca di Baviera. E la ragione è chiara. Avendovi in quella corte molti sonatori, e certamente solendovisi sonare (e ballare) le composizioni vocali (sagre e profane), volle Giovanni che in quel volume di messe, affinchè riuscisse più gradito, vi fossero composizioni puramente da canto, e composizioni da suono insieme e da canto. Se ben si disamina questa messa, si conosce essere di una maniera non usata dal Pierluigi nelle composizioni ecclesiastiche di puro canto. Scorgesi a colpo d'occhio essere la medesima lavorata con quella spessezza di note, e di accordi, che richiede il suono, e schifa il canto puro vocale: con una circolazione di toni soverchiamente ricercata, la quale com'è dilettevolissima nel suono, così è pericolosissima nel canto puro vocale: con una mescolanza ora successiva, ora simultanea di temi e di frasi in 3. maggiore, e di temi e di frasi in 3. minore: riunione quanto aliena dalla sodezza del canto puro vocale, altrettanto solleticante gradevolmente l'orecchio nei capricci del suono, e nei sollazzi della danza: con quella misura regolare di periodi nei temi, e nelle risposte, di cui se si diletta il canto puro vocale, di essa però ha d'uopo costantemente, e per essa si guida il ballo, ed il suono.

3.) *Concordancia da Musica e passos da Collegiada dos maiores professores d'esta Arte.* Ms.

4.) *Principios de Musica, quem foram seus primeiros autores e os progressos que teve.* Ms.

PRATICA

5.) *Dous Motetes.* Sahiram no fim das obras musicas de João Lourenço Rebello. — Romae, Typis Mauritio et Amadei Belmontiarum, 1657 in-4.º

- 6.) *Magnificat, a 4 vozes.*
- 7.) *Dixit Dominus, Domine meo, a 8 vozes.*
- 8.) *Laudate Dominus omnes Gentes, a 8 vozes.*
- 9.) *Concertado sobre o Cantochão do Hymno—Ave Maris Stella.*
- 10.) *Paixões de Domingo de Ramos, a 4 vozes.*
- 11.) *Paixões de Sexta Feira Santa, a 4 vozes.*
- 12.) *Cruz fidelis inter omnes; Motete (cc) a 4 vozes, Soprano, Contralto, Tenor e Baixo.*

Esta composição é notavel.

A contextura harmonica é distincta, correcta e apresenta tentativas de innovação que não são vulgares na época.

Em tudo se nos revela este principe, como um verdadeiro artista.

Algumas das primeiras obras vem mencionadas por Caetano de Sousa. (dd)

Quasi todos os escriptores contemporaneos prestaram homenagem aos talentos artisticos de D. João IV. Limitar-nos-hemos a mencionar alguns poucos. Entre elles citamos primeiro, o elogio que Eduardo Medeira (ee) faz a este artista, chamando-lhe: *Musarum Corypheum* e em outro lugar: *Orpheum Lusitanum*; este testemunho é importante, porque Medeira possuia tambem grandes conhecimentos na Arte musical.

Fétis (ff) menciona-o com as seguintes honrosas palavras:

La musique avait été l'objet des études spéciales de ce prince, et il était devenu fort habile dans cet art.

Sousa de Macedo (gg) classifica-o: *o musico mais sabio do seu tempo*; esta apreciação parece-nos exagerada, apezar dos grandes dotes de D. João IV, como theorico e como compositor; é certamente classificação de cortezão.

Agostinho Macedo escreve: (hh)

«*Cantibus sacris ita delectatur, ut non modo eos libenter audiat, sed qua pollet usque ad admirationem musicarum rerum scientia Davidis instar hymnos scientissime componat, quorum harmonis templa resonant.*»

Manoel de Galhegos, (ii) diz:

— Cuidadoso, sollicito engolfado,
 No immenso Mar da Musica procura
 Ir por algum caminho desuzado
 A dar novos preceitos á doçura:
 E a descobrir na organica armonia
 Numeros novos, nova melodia.

Quando douto, e armonico pretende
 Encher de varias flores um Motete
 Com graça superior as vozes prende;
 E com tanta destreza um passo mete,
 Que antes, que este suavissimo feneça
 Outro mudando de intenção começa.

Por novos modos, nova variedade
 Faz caminhar a voz: talvez a obriga
 A que fuja com rara suavidade,
 Talvez a que galharda um passo siga.
 Ora com ley de numeros lhe manda
 Que trémula se quebre, e pare branda.

Este principe illustrado por grandes dotes artisticos, ficou ainda lembrado na memoria do seu povo, como um rei bom e justo, pelas suas qualidades pessoas.

Costumava elle dizer, que todo e qualquer vestuario lhe servia, isto é, não precisava de falsos ouropeis, e que qualquer comida lhe satisfazia o paladar.

Não era nos acepipes de uma mesa luculliana que se dispendia então o dinheiro do povo!

O seu retrato encontra-se em obras mui diversas.

Citamos entre aquelles que foram feitos por estrangeiros os seguintes:

- 1.) *Cochin pinx. Desrocher sc. gr. in-8.º*
- 2.) in-4.º peq. *Aubry sc;* do mesmo gravador, outro retrato in-4.º

Como o mais authentico portuguez, no:

- 3.) *Epitome chronologico da Historia dos Reis de Portugal ordenado por J. C. de Figanière.* Lisboa—1838. Gravura em madeira.

(a) *Index de Obras que se conservam na Bibliotheca real da Musica,* impresso em Lisboa por Paulo Craesbeck, in-4.º gr. de 521 pag. 1.º Parte. Machado indica em outras partes da sua *Bibliotheca Lusitana* tambem as datas 1645, (vol. III, pag. 385) e 1648, (vol. III, pag. 300); a mais certa é 1649.

(b) Fétis. *Biogr. Univ.* vol. IV, pag. 436, quando falla d'esta Bibliotheca: *Une bibliothèque immense, etc.* e *Cette riche bibliothèque,* refere-se ao catalogo acima mencionado e que elle julga ser o *Index completo* da Livraria da Musica; que diria o illustre critico belga, se tivesse notado que Barboza Machado diz expressamente (*Bibl. Lusit.* vol. II, pag. 571) que só fôra impressa a 1.ª Parte do catalogo?

(c) *Bibl. Lusit.* vol. II, pag. 571.

(d) A Musica em Portugal, *Gazeta da Madeira,* n.º 9, de 29 de Março de 1866.

(e) Machado refere sempre nas *Biographias* que encontramos na sua Bibliotheca, *Estantes* e nem *uma só vez, Caixas.*

(f) Vide a sua *Biographia.*

(g) Musico inglez, discipulo do celebre Gaugeric de Ghersen.

(h) Fétis, *Biogr. Univ.* vol. IV, pag. 346, que viu este livro, diz que não traz nem data, nem logar de impressão, porém uma nota manuscripta que se encontra em um exemplar da Bibliotheca imperial de Paris, indica claramente a data de 2 de Dezembro de 1649.

(i) As razões, que em seguida apresentamos, apontam claramente o nome do author.

1.º Fétis viu o exemplar referido da Bibliotheca de Paris, que traz a seguinte nota manuscripta: *O author d'este livro é o Rei de Portugal D. João IV. Foi feito a 2 de Dezembro de 1649, como se vê a pag. 44 e deram-m'o em Lisboa em 1666, como sendo um livro muito raro (!)*

Esta affirmação é verdadeira, porque apenas se conhecem mais dois exemplares d'esta obra preciosa, um na Bibliotheca Nacional e outro em poder do actual Duque de Palmella, segundo ouvimos dizer.

2.º No verso da folha, que precede a epistola dedicatoria a João Lourenço Rebello assignada D. B. (*Dux Bragantiae*) *incertus auctor,* encontra-se um Soneto acrostico composto por author desconhecido em louvor de D. João IV e da Musica moderna, em que se lê nas letras iniciaes o Título: *El-Rey de Portugal.*

Transcrevemos o Soneto por curiosidade :

*El que la nueva musica defiende,
 Lauso escritor, con peregrinas flores,
 Retratar sabe en metricos colores
 Efectos, con que el alma se suspende.
 Injusta pluma, desluzir pretende
 Del Arte en vano, armonicos primores;
 Enquanto sus defensas superiores
 Pluma discreta felismente emprende
 Oraculo divino és todo quanto
 Repulsaveis de accusacion mentida,
 Todo misterios, que el respeto occulta
 Vence censuras criticas en tanto
 Gloriosamente el arte presumida
 A discutir de intelligencia culta.*

- (i) *Mappa de Portugal*, vol. iv, pag. 154, 1.ª edição.
 (k) *Dicc. Bibl.* vol. iii, pag. 281.
 (l) *Mappa de Portugal*, vol. ii, pag. 350, nota 2.ª, 2.ª edição.
 (m) *Discurso sobre a perfeição do Diathesarom*. Lisboa, 1662 in-4.ª, por Antonio Craesbeck de Mello.
 (n) No Prologo do Panthéon, 1.ª Parte, diz : « *Real nos dió una moderna harmonia con que a toda suavidade dexó illustre y obligada*; na Carta dos Authores portuguezes : *E outro sobre todos os mais celebres levantado na defeza da Musica moderna, que por ella se viu não só real, mas defendida.*
 (o) *Allgem. Literat. der Musik*, pag. 98.
 (p) Vem incluída na collecção: *Letteri illustri*, publicada por Aldo Manucio, em Veneza 1567, e é datada de 16 de Fevereiro de 1549.
 (q) Palavras textuaes de Fétis, *Biogr. Univ.* vol. iv, pag. 436.
 (r) Esta celebre Missa, uma das suas mais bellas composições, foi offerecida pelo author a Hercules I d'Est, Duque de Ferrara, em signal de gratidão pela protecção generosa que tinha recebido d'este principe, quando residia em Ferrara.
 A missa: *del Hombre armado* podia ser, ou a de Palestrina ou a de Josquin Deprès, é provavel que fosse d'este ultimo.
 (s) Dança muita usada na côrte de França no tempo dos Valois; tocava-se e cantava-se ao mesmo tempo. A *Pavana* era tocada por oboes e sacabuxas (especie de trombetas) e acompanhada pelo tamboril.
 Este acompanhamento, de rhytmo binario e sempre constante, (uma longa sobre o tempo forte, duas breves sobre o tempo fraco) formava um contraste singular pela sua insistencia rhytmica, com o *canto da Pavana*, que podia variar independentemente do movimento do tamboril.
 Esta dança era séria, em opposição ás contrarias (*Gavotte, Branle, Volte*) que já no tempo dos Valois, qualificavam de *déhontées*.

No tempo em que foi inventada servia principalmente para os reis, príncipes e senhores graves exhibirem publicamente a sua habilidade; mais tarde degenerou porém esta dança tambem em *dehontée*, tornando-se em exhibição das bellas pernas das duquezas e princezas da época.

O exemplo vinha de cima, e ainda hoje se lê em escriptores da época a descripção d'estas scenas galantes; um d'elles a proposito da *Volle* menciona como *virtuose* n'esta dança, a formosa Margarida de Valois, esposa de Henrique IV *qui montrait ses jambes qu'elle avait fort belles*.

O nome da *Pavana* vem de um dos movimentos da dança, em que os bailarinos formavam uma figura semelhante á cauda aberta do Pavão.

O cavalleiro servia-se para isso da sua capa e da espada; a dama do seu vestido e do leque.

(t) A *Galharda* appareceu em Roma e dançava-se com duas figuras, a 3/4, movimento alegre, (homem e mulher); os seus passos eram muito variados e muito complicados, o que tornava a dança difficil para quem a quizesse executar bem.

(u) O *Dythrambo* de Bacco formava um dos estylos da musica grega, que se chamava *Bacchico* por ser dedicado ao Deus Bacco. Alguns authores dão-lhe tambem o nome *Mesoides*. O caracteristico d'este estylo consistia no emprego dos sons medios do systema.

(v) Com effeito, muitas vezes o compositor adoptava as palavras da dedicatória para texto da Missa, o que dava logar a combinações scientificas de uma grande difficuldade.

Felipe Rogier, Mestre da Capella de Filipe II de Hespanha em uma das suas Missas usou d'este artificio, sic:

•Phi-li-ppus, Se-cun-dus-Rex-His-pa--ni-æ.
mi-mi-ut-re-ut-ut-re-mi-fá-mi-ré.

As variadas formas porque as notas se haviam de combinar com as palavras do texto, estavam todas sujeitas a numerosas regras que creavam grandes difficuldades para o compositor.

Entre os nossos artistas alguns houve que escreveram obras d'esta natureza.

(w) Esta anedocta é contestada por alguns authores, comtudo se ella é verdadeira, será isso mais um titulo de Gloria para Palestrina.

(x) D. João IV possuia varias *Missas*, *Motetes* e *Canciones* d'este author em Ms., e mais obras dos melhores discipulos da sua eschola, que elle queria publicar; não sabemos se o fez; é de crêr porém, que tudo se perdesse com a Bibliotheca da Musica.

(y) Vide pag. 141 uma lista mais completa das obras que D. João IV possuia de Palestrina, cinco annos mais tarde, em 1654. Algumas d'estas ultimas eram autographos!

(z) Nota do author.

(aa) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Roma, dalla Societá typographica, 1828, vol. II, pag. 359-362.

(bb) Tre sono i Lupi, che fiorirono nel seculo XVI. Lupo, Giovanni, e Desiderio. Le opere di Lupo Lupi si trovano nella raccolta indicata del *Fiore*, nella raccolta del *Frutto*, e varie se ne conservano inedite nel nostro archivio. Le opere di Giovanni Lupi si hanno e nelle menzionate raccolte, e nel lodato nostro archivio. Di Desiderio Lupi si legge nell' *Essai sur la musique* To. 3. pag. 448. *Lupi Didier, bon musicien, a mis en musique les chan-*

sons spirituelles de Guillaume Guerret, imprimées chez Duchemin. Il est nommé dans le prologue du quatrième livre de Rabelais. Anche il dottor Burney, *History of music*, To. 3. pag. 262. conosce soltanto Desiderio Lupi.

(cc) Vide *Anthologie universelle de Musique sacrée, repertoire des Maîtres des xv^{es}, xvi^{es}, xvii^{es}, xviii^{es}, et xix^{es}, siècles*, par Georges Schmitt, 2 Series em 22 volumes; Paris, 1869, Veuve E. Repos, successeur E. Girod. Encontra-se no 7.^{mo} volume da 1.^a Serie. A composição de D. João iv está em companhia de outras de Orlando di Lasso, Menegali, Martini, Victoria, Haendel, Croce, Viadana, Casciolini, Colonna, Pitoni, Calegari, Ruffo, Palestrina, Casali, Cifra, Arcadelt e de Lotti.

(dd) *Historia genealogica da Casa Real portugueza*, vol. vii, pag. 240, 241, 242.

(ee) *Novae Philosophiae et medicinae*. Lisboa, 1658 in-8.^o disp. 9, vol. II, parte 1.^a sect. 6, n.^o 3.

(ff) *Biogr. Univ.* Vol. iv, pag. 436.

(gg) *Eva e Ave, ou Maria Triumphante*, Lisboa, 1676. Parte 1.^a Cap. 23 n.^o 16.

(hh) *Propug. Lusit. Galli*, pag. 100.

(ii) *Templo da Memoria*. Lisboa, 1635, in-8.^o Livro 1.^o

D. João V—O titulo de *Magnanimo*, que a Historia deu a este principe, é bastante merecido pelos seus actos, posto que a intenção que os inspirou não fosse sempre a mais louvavel; a vaidade fez ainda n'este caso o papel principal.

Não foi ella muito lisongeira para com um monarcha que promoveu o Aqueducto das Aguas-livres, que creou as Bibliothecas da Universidade de Coimbra, de Mafra, das Necessidades, etc.

Se as Sciencias lucraram com estes serviços, não foram tambem olvidadas as Artes n'este movimento geral, que deu alguns bons resultados.

A musica entre estas, deveu serviços valiosos a D. João v. Foi elle quem elevou a celebração do culto divino na Patriarchal a um esplendor desusado em Portugal, e fez dizer aos contemporaneos portuguezes e aos estrangeiros, então aqui residentes, que a egreja metropolitana de Lisboa, rivalisava em pompa e riqueza com a Capella pontificia em Roma!

É verdade, que em quanto na capital se cobriam as paredes dos templos com sedas e ricos veludos, em quanto os altares brilhavam de uma *maneira verdadeiramente pagã*, de ouros e pedrarias, lá se iam perdendo as nossas colonias, soffrendo nós perdas consideraveis na terra e no mar.

Andavam então as nossas naus prestando auxilio ao papa contra os Turcos!

O povo sem instrucção, sem liberdade, sem vida, esmorecia debaixo do governo de um principe despotico e licencioso, (a) para quem não bastavam os immensos rendimentos das colonias da America, sobrecarregando ainda o povo com tributos pesados!

Depois de termos mostrado o lado vulneravel d'este luxo desmedido, não podemos deixar de confessar as vantagens que elle trouxe ás Artes, e principalmente á Musica.

A ostentação no rito ecclesiastico, trazia comsigo a mesma ostentação na parte artistica do culto, isto é uma execução musical primorosa, digna do apparatus das ceremonias ecclesiasticas.

Devia concordar uma cousa com a outra.

Assim surgiu a excellente Capella da Patriarchal, por elle reformada e reconstruida, segundo um plano verdadeiramente grandioso.

Aproveitamos esta occasião para fazer um pequeno *Esboço historico da Capella de Musica em geral*, e d'esta de Lisboa (*Patriarchal*) em particular.

Já por vezes havemos dado, e continuaremos a dar no decurso d'este livro, alguns d'estes apontamentos relativos á Historia da Musica em Portugal. (b)

Não estamos a isso obrigados pela natureza da nossa obra, porque não são elles proprios de um *Diccionario biographico*, e poder-se-iam dispensar, se já estivesse escripta a *Historia da Musica em Portugal*, mas como nem sequer com isso se tem sonhado, damos aqui estas noticias, que não são destituidas de interesse e que poderão servir áquelle que se quizer dedicar á reconstrucção da nossa Historia artistica.

Temos de subir até á época do dominio dos Suevos (c) para encontrarmos os primeiros vestigios da Capella Real.

O anno 569, é a primeira data positiva; é a época do reinado de Theodomiro que, segundo a narração do Concilio de Lugo, tivera já por Capellães-Móres, os Bispos de Dume.

Esta Capella devia ostentar uma certa grandeza, pois os seus cargos eram occupados por pessoas da mais alta jerarchia.

Os successores de Theodomiro herdaram dos seus antepassados este uso de ter Capella, que se conservou em Portugal mesmo depois da fundação da monarchia.

Já no reinado de D. Affonso Henriques vemos o Arcebispo de Braga, D. Payo Mendes (d) no cargo de Capellão-Mór; ao mesmo tempo ou pouco depois, encontramos eguaes cargos na Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, (e) na de Santa Cruz de Coimbra, em Santarem, na de Santa Maria da Alcáçova, e em Lisboa nas parochias de S. Bartholomeu, S. Martinho e na igreja de Nossa Senhora da Escada, perto de S. Domingos. (f)

Este uso foi-se generalizando nos reinados seguintes de D. Sancho I, D. Affonso II, D. Sancho II, D. Affonso III, até D. Diniz, em cujo seculo se organisa definitivamente a Capella Real, que entra no *segundo periodo* da sua existencia.

Ora, é incontestavel que desde o tempo de Theodomiro (569) já se cultivava a Musica na Capella real, porque por noticias anteriores, *do seculo V*, vemos a musica introduzida já nas ceremonias ecclesiasticas.

O Canto sacro é cultivado em toda a sua pureza e recommendado pelos prelados que assistiram ao primeiro Concilio de Braga.

Este canto devia ser seguramente o *Canto Ambrosiano*, determinado em 384 por Santo Ambrosio, Bispo de Milão, pois o *Gregoriano* só foi introduzido nas cerimonias da igreja no fim do seculo VI (593).

Attendendo ás circumstancias da época, só podia chegar esta ultima innovação a Portugal, no principio do seculo VII.

Os prelados de que acima fallamos eram nada menos do que os Bispos: *Pancracio* de Braga, *Elipando* de Coimbra, *Pamero* de Idanha, *Arisberto* do Porto, *Deodato* de Lugo, *Gelasio* de Mérida, *Pantomio* de Ayeda, *Tiburcio* de Lamego, *Agacio* de Iria, *Pedro* de Numancia, prelados illustrados, cujos conhecimentos

musicas não eram inferiores aos dos seus collegas de Sevilha e de Toledo. (g)

Um dos paragraphos do Concilio determina: *Que o canto liturgico seja uniforme, e que não se cantem nas egrejas poesias vulgares, entre os Psalmos y Lições.*

Esta recommendação dá-nos a entender: 1.º, que o Canto ecclesiastico (Ambrosiano) já estava introduzido nas egrejas da Peninsula; 2.º, que a musica popular tinha já invadido os templos no seculo v.

Apesar da observação dos prelados do Concilio, ficou o povo tomando sempre parte activa no canto ecclesiastico, até esta intervenção se tornar *uma influencia*, depois de ter creado uma das fórmulas da musica religiosa da Peninsula, fórmula que não se encontra na musica sacra das outras nações, e que vem a ser o: *Vilancico*.

Comtudo, a resistencia do povo teve de ceder mais tarde diante de uma intimação mais forte, que lhe *prohibia* expressamente de misturar os seus cantos profanos com os sagrados da igreja.

Em outro logar teremos occasião de desenvolver mais largamente a historia d'esta lucta artistica entre o povo e o clero.

Não deve admirar-se o leitor de encontrar entre nós a musica popular tão cedo; a circumstancia da *invasão do canto popular no canto ecclesiastico*, indica claramente que o primeiro estava já caracterisado na sua fórmula (a prova encontramol-a adiante) e que sahia fórte, e cheio de vida da garganta do *plebeu*, no campo, nas ruas e até na *egreja*. (O mesmo succedia em outras partes.)

A sua influencia ia transpondo os limites que lhe tinham sido determinados; é que o sentimento do povo e a sua individualidade não se destroem com uma sentença, com um decreto ou uma ordem de um Concilio, ainda que seja de um Concilio no seculo v!

Foi este o motivo, porque a observação dos prelados reunidos em Braga, não teve o effeito desejado. Só uma *prohibição expressa*, que veiu mais tarde, pôde banir a voz do plebeu da igreja, como *indigna* (!)

Esta prohibição teve por triste resultado: o *papel passivo* que os catholicos representam hoje nas suas egrejas, papel de verdadeiros automatos!

Sobre as egrejas protestantes não teve esta prohibição influencia alguma, porque os povos do Norte, menos passivos e flegmaticos do que os do Sul, não se deixaram desalojar dos seus direitos e acolheram de braços abertos o homem que os personificava.

Esta resistencia fez com que a voz do povo não morresse na egreja protestante, como morreu a do catholico.

Os protestantes têm os seus admiraveis *Choräle*. Nós, não temos cousa alguma, porque o antigo *Vilhancico* já não existe hoje. Eis a consequencia de uma ordem injusta.

Voltando á musica popular e á sua historia, dissemos acima que a sua forma estava caracterisada já no seculo v. Não deve admirar esta circumstancia, porque se fôrmos procurar a sua origem, não a encontramos, de tão longe vem ella envolvida nos densos véos da nossa origem nacional.

Os antigos Lusitanos cantavam as suas leis em Musica, e apresentavam-se nos mais sangrentos combates com musicas, cantos e bailados tão alegres, como o deviam ser aquelles de que usavam nas festas mais divertidas.

Este uso caracterisou-se ainda mais, quando os Godos, invadindo a Peninsula, introduziram os jograes ou *rums*, que ganhavam a sua vida a *cantar* poesias em louvor dos Heroes.

Temos pois segundo vimos, o *canto ambrosiano* estabelecido nas egrejas de Braga, de Coimbra, do Porto e de Lamego e nas suas respectivas capellas de Musica.

Entre as fórmulas do canto religioso, temos positivamente determinadas, segundo a citação do Concilio: os *Psalmos* e *Lições*, duas fórmulas que se adaptavam a muitas variantes (h) da musica ecclesiastica.

É de crêr que os outros generos fossem tambem cultivados, porém como até agora não encontrámos dados positivos, nada afirmamos.

A Arte foi progredindo, cultivada com mais ou menos estudo nas Capellas mencionadas, e assim encontramos já no fim do

seculo XII (1199—D. Sancho I) na egreja de Santa Cruz de Coimbra, uma das fórmas mais perfeitas da musica sacra o: *Te-Deum laudamus*. (i)

Esta mesma noticia diz que se cantára n'essa occasião tambem uma *Ladainha*.

Vêmos por isto que a musica seguiu até aqui uma eschala progressiva e assim continuou sempre, até ao fim dos seculos XIII e principio do XIV, reinado de D. Diniz.

Este principe, foi o primeiro rei de Portugal que instituiu no seu palacio (então Castello de Lisboa) a primeira Capella Real, que collocou debaixo da protecção de S. Miguel.

Foi n'ella que se cantaram talvez pela primeira vez as *Horas canonicas*, segundo o rito romano, depois de dado o consentimento pelo Bispo de Lisboa, então D. João Martins de Soalhães. Este prelado obrigou-se em 1331, em signal de reconhecimento pelos beneficios que tinha recebido d'El-Rei, e com o beneplacito do cabido, a manter, por escriptura publica, (j) dois Capellães com seus Mousinhos, isto é Acolytos, não só na sobredita Capella Real de Lisboa, mas tambem na de Torres-Vedras, que alli instituiria a Rainha D. Beatriz, mãe d'El-Rei D. Diniz.

A acclamação de D. Affonso IV inaugurou o *terceiro periodo*, que comprehende uma *phase de decadencia*, durante os reinados successivos até D. Duarte, que se esforçou por a elevar ao antigo estado de prosperidade.

Entramos no *quarto periodo*, que se estende até á morte do Cardeal Rei D. Henrique.

A parte musical da Capella acima mencionada tinha sido ultimamente muito descurada, a ponto de ser necessario um alvará de D. Duarte, expedido a 18 de Março de 1437, em que El-Rei ordenava a fiel observancia das disposições anteriores, estabelecidas por D. Diniz, para reparar os abusos que se tinham introduzido no governo da Capella.

Em seguida a esta ordem levantou o ordenado do Capellão-Mór a 210:000 livras annuaes, entregando este logar immediatamente a Affonso Vicente. (k)

Seu filho D. Affonso v, intelligente e instruido na Musica, continuou a ideia de seu pae, nomeando mais Capellães e augmentando o numero dos cantores.

Diz o chronista Francisco Brandão, (1) que para a execução das *Horas canonicas*, estabelecidas, como vimos, por D. Diniz, mandára D. Affonso v vir uma copia do Ceremonial que os Reis de Inglaterra usavam na sua Capella, para por ella se regularem os seus Capellães.

Esta noticia não parece verdadeira e está em contradicção com um breve (m) do papa Eugenio IV, em que este pontifice concedia a licença pedida, mas só com a condição, de que as ceremonias ecclesiasticas seriam celebradas, segundo o *Rito Romano*.

Assim foi nos reinados seguintes de D. João II e D. Manoel. O primeiro enriqueceu-a com varias rendas e dotou-a com muitas regalias que alcançou do papa Xisto IV.

D. Manoel seguiu os passos de seu cunhado, engrandecendo-a com novos privilegios e transferindo-a vantajosamente para o magnifico palacio da Ribeira que tinha mandado construir no Terreiro do Paço, collocando a Capella debaixo da guarda de S. Thomé, Protector da India.

A primeira collocação foi no logar do Tribunal da Mesa da Consciencia, onde esteve até ao anno de 1581, como se podia ler na memoria, inscripta em uma lapide embebida na parede por cima do assento do Presidente, que dizia:

D. O. M.

Sub honore D. Thomae Apostoli
Hic Rex Emmanuel Capellam Regiam
Dicavit et translata fuit anno

—1581—

LOCUM PROFANARI VETAT RELIGIO.

O ultimo vestigio d'esta capella desapareceu com a destruição do seu antigo portico a 2 de Abril de 1751.

D. João III mostrou igual empenho na conservação e melhoramentos da Capella Real, augmentando, já o numero dos musicos, já enriquecendo-a com donativos valiosos, novos privilegios e ornamentos de grande valor.

Entre outras regalias que alcançou do favor do Papa Adriano VI, menciona-se o indulto de poder rezar-se na Capella Real todos os Sabbados do Anno, o Officio de Nossa Senhora e nas Terças Feiras o do Archanjo S. Miguel, não sendo dias classicos ou duplex. (n)

A dominação dos Felippes, longe de prejudicar este estabelecimento religioso e artistico, ajudou e facilitou a sua existencia, que de dia para dia se ia alargando satisfactoriamente.

Com a aclamação de Felipe II, começa o *quinto periodo*. Este principe dotou-a a 2 de janeiro 1592, com os *primeiros estatutos*, estando ella debaixo da direcção de D. Jorge de Athaide.

Constavam elles de 20 *capitulos*; indicaremos apenas aquelles que são relativos á musica; póde ser que alguém julgue esta noticia desnecessaria; embora, a nossa consciencia de escriptor obriga-nos a certos escrupulos; é por ella que nos guiamos; são cousas, que não se sabem e que poderão servir aos vindouros, é caminho que se aplaina.

Os VI primeiros capitulos nada trazem de interessante, saltamos por consequencia ao:

CAPITULO VII. — Trata do numero dos Capellães.

Diz que haja, além do Capellão-Mór, Deão e Thesoureiro: 30 Capellães, 26 para rezarem no Côro e os 4 restantes para confessarem; manda tambem que todos tragam lobs e sobrepelizes, salvo os que forem Freires das Ordens de Christo e de S. Bento de Aviz, porque esses trarão mantos brancos dos seus habitos sobre as lobs.

Os Freires do Habito de S. Thiago não trarão mantos, senão sobrepelizes, conforme a sua Regra, e todos juntamente rezarão na Capella as *Horas Canonicas Romanas*.

CAPITULO VIII. — Trata do provimento dos Capellães, que quer sejam todos *filhados*.

CAPITULO IX.—Do Mestre das Ceremonias; ordena que sejam dois, escolhidos d'entre os Capellães.

CAPITULO X.—Dos Cantores, Tangedores e Porteiros. Diz que haja um Mestre de Capella e 24 Cantores, 6 de cada voz, 2 Baixões (fagotes) e uma Corneta, os quaes Cantores serão também *filhados*; diz mais que haja: 2 Tangedores de Orgão, 4 Porteiros da Capella, e que nenhum d'estes ministros poderá entrar n'ella, nem ir nas Procissões com espadas, nem com sombreiros, nem capas de capello, senão com manteos ou farregoilos compridos, que pelo menos passem de meia perna, com barretes, carapuças ou gorras.

CAPITULO XI.—Dos Moços de Capella. Ordena que haja 18, de bom nascimento, vida e costumes; que tragam roupas compridas, que pelo menos lhes dêem quatro dedos abaixo dos joelhos e na Capella, lobas com mangas até aos pés, e os que as tiverem, as trarão tozadas por todas as partes; e tanto que algum d'elles casar, será logo riscado e passará a outro fôro.

CAPITULO XII.—Dos Moços de Estante; diz que haja 4.

Os capitulos seguintes até ao XVII nada tem de particular.

Exceptuamos ainda o **CAPITULO XIV**, que trata da Distribuição.

Por elle se vê, que a despeza total, feita então com a Capella Real, subia a 1:572\$482 rs. Pouco depois já era de 4:666\$ rs.

Felipe II augmentou a datação até 2:000\$000 réis, que foi sempre subindo, graças á munificencia regia; como adiante se vê, só a despeza feita com o pessoal artistico subia no tempo da datação de Felipe II a 1:740\$000 réis.

CAPITULO XVII.—Dos ordenados que recebiam cada anno os Ministros da Capella; entre estes contavam-se:

1 Mestre de Capella (o) com o ordenado de...	80\$000 réis
24 Cantores, com 50\$000 réis cada um.....	1:200\$000 »
2 Organistas ou Tangedores a 50\$000 réis...	100\$000 »
18 Moços de Capella a 20\$000.....	360\$000 »
Total.....	1:740\$000 réis

Era esta a despeza (p) feita com a parte artistica da Capella, despeza avultada para aquelles tempos.

A 30 de Agosto de 1608 fez Felippe II algumas pequenas alterações no regulamento mencionado, a pedido de D. Jorge de Athaide, então Capellão-Mór, e ordenou que se reduzisse o numero dos Capellães a 24, e que d'estes fossem tres Letrados, e os restantes Confessores, com um accrescimo de ordenado (q) na importancia de 10\$000 réis de congrua (e 3 moios de cevada, com a obrigação de terem mula).

Na parte musical houve tambem algumas alterações; o numero dos Cantores ficou reduzido a 17, sendo 4 Tiples (Sopranos) 5 Contraltos, 5 Tenores e 3 Baixos, (ou Contra-baixos, como então se denominavam).

Felippe III continuou a proteger esta instituição artistica a que o seu antecessor tinha dedicado tanta attenção.

Os Vice-Reis de Portugal, nomeados pelos Felippes, estavam encarregados de velar pela prosperidade da Capella Real, e diga-se a verdade, não se cansaram de a dotar com melhoramentos materiaes e com disposições que indicavam intelligencia e boa vontade; estes fidalgos esclarecidos, eram os Marquezes de Castello-Rodrigo e de Alemquer; este ultimo, esperando em 1619 a visita de Felippe II á Capital, mudou a Capella para o primeiro andar do palacio da Ribeira, por ser incommoda para El-Rei a collocação anterior, visto que estava por baixo dos seus aposentos.

A mudança politica occorrida no dia 1.º de Dezembro de 1640, em nada alterou o estado prospero da Capella. Os melhoramentos n'ella realisados foram sempre em marcha progressiva, e a fortuna da Capella Real continuou sempre ajudada pela intelligencia e dedicação de D. João IV.

O principe, que tinha creado a boa reputação da Capella ducal de Villa-Viçosa, esforçou-se por elevar esta á altura d'aquella.

D. Pedro II, seu filho, dotou-a com um palacio proprio, onde se estabeleceu o Thesouro da Capella Real; existia este edificio no sitio da Calcetaria, junto da Casa da Moeda, como consta de

uma inscrição aberta em letras de bronze, em uma pedra lavrada, e feita pelo Conde da Ericeira, D. Luiz de Menezes :

Eil-a :

Sacram aequè suppellectilem
 Regii Sacelli
 Haec domus condit,
 Ac vere Regiam Conditores munificenciam,
 Pietatem, Religionem aperit,
 Augustissimi videlicet Principis Petri,
 Cujus auspiciis, et expensis
 Erecta, compta, ditata est.
 Anno ab asserta orbis salute
 MDCLXXXII
 Á vindicata Lusitana libertate XLII.

Este edificio do Thesouro da Capella Real não chegou a existir um seculo, porque foi demolido em Abril de 1751, quando D. José doûu as casas existentes no sitio da Calcetaria ao Collegio dos Principaes da Igreja Patriarchal, para alli estabelecerem o Tribunal da Congregação da administração da fazenda e thesouro da mesma egreja.

Saltamos os reinados de D. Affonso VI e de D. Pedro II que preenchem o *sexto periodo*; é caracterisado por uma *segunda phase* de decadencia temporaria, que se transforma com o reinado de D. João V, n'uma época brilhantissima de vida artistica. De um lado a guerra denominada *ãa Acclamação*, do outro as desordens interiores, provenientes do casamento infeliz de El-Rei e das discordias com seu irmão, o infante D. Pedro, tudo isto devia occupar quasi exclusivamente a attenção de Affonso VI e do Conde de Castello-Melhor, seu valido.

Nas Artes, foi de certo aquillo em que menos se pensou n'este reinado.

O mesmo succedeu no immediato de D. Pedro II.

A guerra da *Acclamação*, terminada depois de 26 annos de mortifera lucta, foi substituida por outra peor, *europêa*, que nos envolveu tambem, a *Guerra da Successão ao throno de Hespanha*.

O reinado de D. João v veiu terminar esta ultima calamidade e fechar dignamente o *sexto periodo*, o *mais brilhante* de todos elles.

Foi certamente a este principe que a Capella Real deveu os mais valiosos serviços, e a prova está no que vamos escrever.

Apenas tinha subido ao throno, entendeu que era necessario melhorar religiosa e artisticamente a Capella Real, e accrescentou para isso, á verba destinada para as suas despezas, a quantia de 1:600\$000 réis tirados do rendimento da Alfandega da Capital.

O seu auxilio não parou ahi; pouco depois vieram novos privilegios reaes e regalias pontificias, e a formação da numerosa collegiada de S. Thomé (r) dotada com a importante somma de 12:550\$560 réis. Tomou posse a 16 de Maio de 1710.

Este ultimo donativo foi accrescentado com mais 2:400\$000 réis, provenientes do augmento de 100\$000 réis ao ordenado de cada Conego (18) e de 50\$000 no dos Beneficiados (12).

A ostentação de D. João v, não se contentava com tão pouco; achou que a dignidade de *Arcebispo* era pequena para a sua côrte, que elle pretendia transformar em uma nova Versailles; apellou, pois para a condescendencia de Clemente XI, que em Bulla de 7 de Novembro de 1716, (*In supremo apostulatus solio*) sancionou a creação de um *Patriarchado* em Portugal, debaixo da invocação de Nossa Senhora da Assumpção.

O Arcebispado de Lisboa ficou então dividido em duas partes, uma occidental, sujeita ao Patriarcha, a outra oriental, debaixo da jurisdicção da Sé de Lisboa.

Esta divisão acabou a final tambem, por Bulla de Benedicto XIV, passada a 13 de Dezembro de 1740, (*Salvatoris nostri*) que incorporou a Sé, na Igreja patriarchal, ficando esta livre da sua rival.

Não contente ainda, uniu ao titulo de *Patriarcha* o de *Capellão-Mór*, e alcançou de Clemente XII ainda a *purpura cardinalicia*, (s) dignidade que ficou em virtude da letra da bulla, d'alli em diante unida ao titulo de Patriarcha.

Á união das duas jurisdicções ecclesiasticas de Lisboa, seguiu-se a creação de um novo e numerosissimo collegio, um novo maná de regalias e privilegios, joias preciosas, peças de ouro e objectos de prata em grande numero. (t)

A dotação da Capella Real, sufficiente até alli, já não podia chegar para tão numeroso cortejo, por conseguinte fez para ella nova dotação annual e perpetua de 200 *marcos de ouro*, isto é de mais de 50:000 *cruzados*, pagos do rendimento dos bens da corôa, e da renda dos quintos das Minas Geraes; accrescia ainda o grande producto da Leziria da Foz de Almonda.

Mais abaixo daremos uma ideia do rendimento grandioso da igreja patriarchal e da Capella que n'ella fôra incorporada.

Esta ultima lucrou sempre com estas transformações; á proporção que os rendimentos da Egreja Metropolitana iam augmentando, assim crescia o numero dos musicos da Capella, que já não entravam ao acaso, como nos tristes tempos de D. Fernando, D. Affonso IV e D. Pedro I, mas sim, só depois de um *exame rigoroso*.

D. João V, mandou para que a execução fosse primorosa, vir os melhores artistas italianos, que n'aquelle tempo eram os mais admiraveis cantores que havia, graças ás celebres escholas de canto, fundadas por Porpora, Dominico Gizzi, Fedi, Amadori, Pistocchi, Redi, Peli, Brivio e muitos outros, em Napoles, Roma, Bolonha, Florença, Modena e Milão.

Os artistas italianos eram largamente retribuidos e formavam em 1754, com os nacionaes, um grupo de 130 *Cantores!*

Depois d'este anno, augmentou ainda consideravelmente o numero indicado, pela entrada de outros artistas, que tinham vindo posteriormente da Italia, e pelo augmento dos Capellães-Cantores.

Da parte *instrumental* da Capella, sabemos apenas que existiam 4 *Organistas*, na data indicada, e na composição encontramos só um *compositor de Solfa italiana*, isto é provavelmente o que hoje chamariamos: *Professor de Canto*.



Se porém carecemos de noticias que nos indiquem a formação da massa instrumental, podemos concluir que não devia ser pequena, nem fraca, para estar em proporção com a força da parte vocal, composta de 130 vozes.

Demais, a existencia de 4 Organistas na Capella, indica claramente que havia pelo menos 2 Orgãos; podia ser que estes instrumentos substituíssem a orchestra, como se usava ainda então, ou a completassem, porque mesmo a orchestra usada nas Operas d'aquelle tempo, estava apenas no seu desenvolvimento.

Tornava-se assim mais facil uma execução musical, porque um bom Organista, encontrava-se mais facilmente, do que os instrumentistas (que eram raros n'esse tempo) necessarios para a formação de uma boa orchestra.

Apresentamos em quadro separado um orçamento resumido dos rendimentos, e despesas da Egreja Metropolitana e da Capella Real, na parte musical.

Estes apontamentos são curiosos e entram na serie dos *Documentos relativos á Historia da Musica em Portugal*. (Vide o orçamento.)

Este resto (68:520\$749 réis) era dividido entre o Capellão-Mór e os 24 Principaes, de sorte que cada um d'estes ultimos ficava com um rendimento annual de mais de 7:000\$000 réis, e n'aquelles tempos!

O pessoal da egreja patriarchal subia em 1747 ao numero extraordinario de 444 *peessoas*, não incluindo o Capellão-Mór; d'este numero pertenciam á *parte musical* 132 e as restantes ás outras funcções ecclesiasticas.

Por estas indicações imaginar-se-ha a grandeza e sumptuosidade da Egreja Metropolitana e da Capella musical, que podia então comparar-se ás melhores da Europa.

Todavia a prodigalidade de D. João v não ficou por aqui, porque achando pequeno e mesquinho o edificio em que a egreja patriarchal e a Capella estavam estabelecidas, entendeu que era necessario um novo monumento.

Esta resolução não foi seguida, porque as pessoas consultadas para a construcção da igreja, eram de votos mui differentes e não puderam chegar a um accordo.

É provavel que, se esta ideia tivesse ido ávante, teriamos hoje em logar de um palacio de Mafra, dois.

Fazemos apenas esta conjectura, 'porque não sabemos se as ideias artisticas de D. Felippe Ibarra, então architecto de D. João v, eram as mesmas do seu collega de Mafra, João Frederico Ludovici.

Todas estas grandezas que acabamos de ennumerar, desapareceram no fatal desastre de 1755; depois d'esta catastrophe, ordenou o Cardeal a mudança da Basilica para as ermidas de S. Joaquim e de Sant'Anna, que tinham resistido ao terremoto e que estavam proximas do palacio do Marquez de Abrantes, em Alcantara.

Um novo tremor de terra, operou uma nova mudança na existencia d'esta Igreja provisoria, que foi abandonada, e obrigou os seus ministros a celebrarem o culto ao ar livre no jardim do mesmo fidalgo; tal era o terror que a catastrophe de Novembro tinha inspirado aos habitantes de Lisboa!

Pouco depois d'esta ultima mudança, construiu-se n'esse mesmo ponto, uma barraca de taboas e lona, em que se começou a officiar a 24 de Dezembro de 1755.

Eis a que ficára reduzida a sumptuosa Basilica Patriarchal e todas as suas preciosidades!

Era porém urgente a necessidade de um novo edificio apropriado e decoroso para n'elle se estabelecer novamente a igreja metropolitana e para isso aproveitou o Cardeal o grande palacio principiado pelo Conde de Tarouca no logar da Cotovia.

A transformação operou-se e a igreja foi inaugurada a 8 de Junho de 1757.

A cerimonia da benção coube a Monsenhor Bernardes e Monsenhor Guimarães inaugurou n'esse mesmo dia o Altar-Mór com a primeira Missa.

A Capella Real de Musica, cuja existencia andava estreitamente ligada á da propria Basilica, soffreu com todas as desgraças que affligiram esta ultima.

A época florescente de D. João v, foi infelizmente bem curta; quando o Cardeal Patriarcha tentou renovar o culto nas ermidas mencionadas de S. Joaquim e de Sant'Anna, ainda lá appareceram alguns capellães cantores, porém a maior parte andava dispersa; uns estavam mortos, outros feridos e impossibilitados do serviço, outros ainda escondidos, dominados pelo terror que o spectaculo lhes tinha incutido na alma.

Os artistas estrangeiros, não menos impressionados do que os nacionaes, fugiram para as cinco partes do mundo, com receio de não escaparem de uma segunda catastrophe.

E assim ficou o côro do templo deserto. Comtudo na nova igreja que fôra construida e de que acima fallamos, estabeleceu o architecto nada menos de 3 *Coretos* para a Musica.

É de crêr que elles brevemente se povoassem de novos artistas, porque assim o devemos concluir, se attendermos á protecção excepcional que D. José dava á Musica, imitando por este lado ainda mais grandiosamente o seu antecessor.

Entramos com este reinado, no *penultimo periodo historico* da Capella, que se estende até á morte de D. João vi.

A actividade e o talento de David Perez, que desde 1752 se tinha estabelecido em Portugal è que fôra pouco depois nomeado Mestre da Capella Real, levantou depressa o nivel artistico da execução.

As obras primas de Palestrina, Haendel, Jomelli, e de David Perez ainda foram ouvidas uma ultima vez n'aquelle recinto sagrado. Depois veiu o reinado de D. Maria i, d'essa pobre louca que se divertia em exercicios do mais subtil beaterio.

O resultado foi ella endoudecer; já se vê, que a Musica nada lucrou com a sua doudice, pelo contrario; as disposições *mais estupidas e mais prejudiciaes* (u) para as Artes, eram lançadas a publico com um atrevimento indigno, dando a entender claramente o triste estado intellectual da rainha e de seus conselheiros.

Veiu em seguida a regencia e reinado de D. João VI, o *Falstaff* da nossa Historia, seu igual na coragem e na intelligencia! (v)

O talento e os esforços do nosso grande Marcos Portugal nada poderam conseguir do idiotismo e pusilanimidade d'este principe; por isso o nosso compositor se retirava para a Italia sempre que podia, apesar dos seus titulos de Mestre da Capella Real e de *Suas Altezas*. D. João VI fugiu em seguida para o Brazil; lá se estabeleceu novamente a Capella Real, sobre os fundamentos de um bom estabelecimento artistico fundado pelos Jesuitas.

Já fallamos largamente a seu respeito na *Biographia do P.º José Mauricio Nunes Garcia*; para lá enviamos o leitor curioso que queira ter noticia mais extensa sobre o Conservatorio dos Negros.

Parece porém que esta junção das duas escholas musicas deu poucos fructos, collocadas como estavam debaixo da protecção de tão mau Mecenas, como era D. João VI. Porém, segundo o que sabemos, nunca ella chegou n'este reinado a um grau notavel de prosperidade, não obstante os esforços reiterados de Marcos Portugal e do seu talentoso collega o P.º Nunes Garcia.

Com a morte d'este principe começou o *oitavo* e o *ultimo periodo* de existencia da Capella Real; tem durado até hoje, e marca a *terceira phase de decadencia*, peor do que as duas antecedentes, porque chegamos em quanto á Capella Real de Musica, ao ultimo grau de decadencia, á: MISERIA ARTISTICA.

Para melhor intelligencia d'este curto esboço e para o leitor poder ter presentes, em um lance d'olhos, os factos mais memoraveis que pertencem á *Historia da Capella de musica dos nossos Reis*, incluimos, em separado, um *Quadro historico* que completa na sua synthese as ideias espalhadas por este artigo.

(a) Frederico II, Rei da Prussia, passando em revista no seu admiravel livro: *Histoire de mon temps*, as differentes testas coroadas do seu tempo, pinta-nos D. João V, com a verdade severa e implacavel do historiador e do moralista:

«Don Juan n'était connu que par sa passion bizarre pour les cérémonies de l'église. Il avait obtenu par un bref du pape le droit d'avoir un patriarche, et par un autre bref celui de dire la messe, à la consécration

près. Ses plaisirs étaient des fonctions sacerdotales, ses batiments, deà convents; ses armées des moines, et ses maîtresses, des religieuxcs. »

(b) Vide na *Biographia de D. Diniz* algumas ideias historicas sobre a *Cadeira de Musica* na Universidade de Coimbra e sobre os seus *Lentes*.

Vide mais na *Biographia do P.º José Mauricio Nunes Garcia*, a *Historia do Conservatorio musical dos Negros*, estabelecido no Rio de Janeiro pelos Jesuitas.

Vide tambem na *Biographia de D. José*, o *Esboço historico da Opera em Portugal*.

(c) Turtureti. *Capilla Real de Madrid*, apud Carafa, *De Capella Regis utriusque Siciliae*, cap. 1, n.º 7.

(d) Vide Doação regia feita aos 6 dias das Kalendas de Junho de 1146, existente no Cartorio da Sé primacial de Braga, e diz:

•Insuper dono tibi, atque concedo in Curia mea totum illud, quod ad clericale officium pertinet, scilicet, Capellaniam, Scribaniam et cactera omnia, quæ ad Pontificis curam pertinent, ut in manu tua, in manu successorum tuorum, qui me dilexerunt, totum meum consilium committo. »

(e) *Antiquidades de Portugal*, por Gaspar Estação. Lisboa, 1625, cap. 25, n.º 6.

(f) D. Antonio Caetano de Sousa, *Historia genealogica da Casa Real portugueza*. Lisboa, 1735-1749. vol. 1.

(g) M. Soriano Fuentes, *Historia de la Musica española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona, 1855-1859, 4 vol. in 8.º, vol. 1, pag. 110.

Recommendamos a todo o amador e artista sincero, a leitura d'esta obra interessante e util; em outro logar occupar-nos-hemos mais largamente d'ella.

(h) Os *Psalmos* tiveram a sua origem musical e litteraria entre os Hebreus, e attribue-se a sua invenção ao Rei David, que ainda hoje se qualifica com o título: de *Psalmista*.

Comprehendiam muitas especies, que eram:

Psalmos em canto alternado, attribuidos a S. Ignacio, Martyr no tempo de Trajano.

Psalmos dominicaes para as Vesperas dos Domingos.

Psalmos festivos ou para as festas dos Santos.

Psalmos feriaes, (feriali, che se cantano con voce dimessa.)

Psalmos para os Gradaues de Defunctos.

Psalmos duplos solemnes, solemnes duplos, Psalmos di Terza.

Isto é em quanto ás vozes; com relação á composição musical, dizem-se *Psalmos de Capella*, cantados só pelas vozes, ou acompanhados pelo Orgão e Contrabaixo.

Psalmos concertantes (concertati) ou com instrumentos, estes ainda se dividem em *Ripieni*, ou *divisi in Versetti*.

As *Lições* eram, ou de *Nocturnos* ou de *Officios de Defunctos*, ou da *Semana Santa*.

Estas ultimas cantam-se em algumas *Capellas com musica figurada a Solo* ou tambem a *mais vozes*, com *côro*.

A *Musica figurada*, como o leitor talvez saiba, foi inventada no seculo de Guido d'Arezzo. Estava em opposição á *Musica coral*, cuja melodia se desenvolvia sobre notas de igual valor; a *Musica figurada*, pelo contrario, apresentava a sua melodia em notas misturadas, de differente valor e movimento.

Ao principio, á syllaba *longa*, competia uma nota *longa*, á syllaba *breve*, uma nota *breve*.

Já se vê, que a syllaba *longa* durava o duplo da *breve*.

Mais tarde a invenção dos varios valores das notas, libertou completamente a Arte, até ali escravizada.

Este principio da *Musica figurata*, como lhe chamam tambem os italianos, desenvolvido depois mais largamente, deu origem á musica dramatica moderna, livrando a Musica antiga do *jugo* que sobre ella exercia a *prosodia* e a *poesia*, e tornando-a uma Arte independente e a *verdadeira linguagem dos sentimentos*.

(i) *Chronica Conimbricense*; e *Flores de Hespanha*, por Antonio de Sousa de Macedo. Coimbra, 1727, pag. 23.

(j) *Monarchia Lusitana*, por Frei Bernardo de Brito, Antonio Brandão, Francisco Brandão, Raphael de Jesus, e Manoel dos Santos. 1597-1727. vol. fol. Part. 5, livr. 17, Cap. 48; e livr. 18, Cap. 9.

(k) Criado do Infante D. Henrique, irmão de D. Duarte. Vide a sua Biographia.

(l) *Monarchia Lusitana*, pag. 441.

(m) Diz: — «Cum itaque in dicendis Horis Canonicis morem Romanæ Ecclesiæ in Capella tua observari speciali devotione desideris... Horas Canonicas per Capellanos et Cantores tuos pro tempore existentes, necnon Missas, et Officia hujusmodi dicere valeant, nec teneantur, si voluerint, ad morem, vel ordinem alium super his observandum.»

(n) Cactano de Sousa, *Historia genealogica*, vol. II das Provas, pag. 758.

(o) Além do seu ordenado tinha 50 moios de trigo; este, e todos os mais Ministros quando estavam doentes, tinham Medico, Cirurgião e Botica, segundo se entende da lettra d'este mesmo Capitulo (xvii) dos Estatutos.

(p) Vide o *Quadro das Despesas da Capella Real, em 1592*, 1.º Documento historico.

(q) Com a *Instrucção* no Seminario gastava-se n'aquelle tempo a quantia de 1:800\$000 réis, (!!) isto é, quasi quatro vezes o dinheiro que se dispndia com o azeite dos candieiros da egreja.

Bons resultados se haviam de colher d'este maravilhoso systema!!

(r) Compunha-se de 6 Dignidades, — incluindo o Deão, 18 Conegos, 12 Beneficiados, além de outros Ministros, subordinados todos ao Capellão-Mór.

O Deão tinha 400\$000 réis de congrua, cada uma das 5 dignidades 300\$000 réis, cada um dos 18 Conegos, a mesma quantia; cada um dos 12 Beneficiados 150\$000 réis, e cada um dos Mansionarios 80\$000 réis, etc.

Para mais explicações, Vide Bulla (*Apostulatus ministerio*) de Clemente XI, de 1 de Março de 1710; vem no vol. I do *Codex Titulor*. S. L. E. pag. 11.

(s) Bulla de 27 de Dezembro de 1737: *Inter præcipuos Apostolici ministerii*.

O Patriarcha já gozava em 1717 do tratamento de Cardcal, em virtude de um Alvará de D. João V, datado de 17 de Fevereiro.

(t) Para o leitor fazer uma ideia d'estas preciosidades artisticas, mencionaremos a mais notavel; o objecto é de tanto interesse e tão curioso, que não resistimos á tentação de o descrever aqui, ao menos superficialmente; queremos fallar da *famosa cruz de prata*, que pertencia á Egreja Patriarchal.

Tinha sido mandada fazer em Roma e Florença, segundo os desenhos do celebre *Arrighi Romano* e custou a D. João v, 300:000 cruzados! Era toda de prata maciça, dourada e da altura de 17 palmos (!!) sobre uma base quadrangular de 3 palmos e meio de diametro.

Em todo o comprimento da cruz, via-se a vida de Christo e os Mystérios da Virgem admiravelmente esculpidos, a Historia da Igreja Patriarchal e a do Imperio e das conquistas portuguezas. Os desenhos que serviam de quadros a estes assumptos, estavam profusamente adornados, com cherubins, genios, symbolos, hieroglyphicos, etc. e tudo esmaltado a lapis-lazuli, rubins e diamantes.

Nove riquissimos castiças, completavam esta obra digna de um Benvenuto Cellini.

O terremoto de 1755, que nos destruiu tantas preciosidades artisticas, tambem não se esqueceu d'esta.

Os castiças e a cruz ornavam o Altar da Capella-Mór da Patriarchal, só nos casamentos regios, baptismos, etc. Para as outras festividades havia outros serviços, que comquanto fossem muito inferiores ao primeiro, eram ainda magnificos.

(u) Entre outras medidas é notavel aquella que prohibia ás mulheres a entrada no palco! Vide o *Esboço historico da Opera*. Biographia de D. José.

(v) Este principe analphabeto teve dois artistas que o immortalisaram dignamente, no seu palacio da Ajuda.

Examinem-se os *frescos* de Cyrillo Volckmar Machado, de celebre memoria, e do pintor Foschini, sobretudo o quadro da *Concha*, em que D. João vi está fazendo a figura de um *Tritão*!

JOÃO XXI—Mais conhecido pelo nome de *Pedro Hispano*; a biographia do philosopho, do papa e do theologo não pertence a este livro, em que póde ser considerado apenas como escriptor na litteratura musical ou como compositor.

Começando a sua carreira como Prior de Santo André em Mafra, depois Conego, Deão da Cathedral de Lisboa e Thesoureiro-Mór na Sé de Braga, subiu á Dignidade de Arcebispo d'esta ultima cidade, porém nunca chegou a exercer este cargo, preferindo a sua cadeira de Bispo em Frascati (a) e o seu barrete de Cardeal do mesmo nome; provavelmente já olhava a tiara pontificia como uma presa que lhe havia de cair infallivelmente nas mãos e por isso aproximava-se a raposa das uvas.

Emfim obteve o que desejava em 1276, depois da morte de Adriano v, porém pouco gosou o *dolce far niente*, porque a 16 de Maio de 1277 morreu miserrimamente esmagado pelas ruinas de uma casa em Viterbo, depois de um pontificado de oito mezes.

A este papa succedeu um outro papa, que se o leitor se recorda, foi *pirata* antes de ser pastor das almas catholicas, circumstancia que a historia teve a malicia de registrar. . .

O nosso patricio João XXI, apesar de se ter dedicado com especialidade ás sciencias, não esqueceu as Bellas-Artes.

Possuia bastantes conhecimentos musicaes e até se diz que escreveu uma extensa *Dissertação musical*, dirigida a um Bispo inglez, chamado *Fulgentius*.

Parece que o manuscripto autographo d'este trabalho existe na Bibliotheca de S. Paulo em Leipzig. (b) (Saxonia).

(a) Pequena cidade de 6-7:000 habitantes na *Provincia di Roma*. Está em uma situação mui pittoresca e agradável, e é por isso o ponto de reunião de muitos estrangeiros distinctos na estação calmosa.

Perto da cidade encontram-se as ruinas da celebre e antiga *Tusculum*

(b) W. E. Teutzel, *Monatliche Gespröche*. 1692, pag. 719 e D. Frabicii, *Bibl. Lat. m. et inf. act.*, pag. 648.

JOAQUIM (Manoel)—Primeira rabeça do Theatro da Opera e da Capella Real do Rio de Janeiro no principio e na primeira metade do presente seculo.

JORGE (D. João)—Mestre de Ignacio Solano, Passo-Vedro, Luciano Xavier dos Santos e outros.

Era considerado como um dos melhores professores portuguezes do seu tempo.

O segundo discipulo que mencionamos, (Nicolau Ribeiro de Passo-Vedro) chama-lhe *insigne* (a) no juizo critico que faz do livro de Solano, e dá á sua eschola o epitheto de *famosa*.

Segundo as declarações que este artista ahí faz, parece que o systema de D. João Jorge, se limitava ao ensino de um methodo claro e facil que excluia as innovações de Solano e todo o systema de invenções menos accitaveis.

Diz o mesmo critico:

«É verdadeiramente, Excellentissimo Senhor, este Livro uma *Nova Instrução de Musica*, porque ainda que no meu magisterio pratico os seus fundamentos, que bebi com seu author

na famosa Eschola do insigne Mestre D. João Jorge, nem por isso deixa de ser proprio a esta admiravel obra o titulo, com que se publica; porque *aquelle estimavel homem, posto que tendo conhecimento da variedade das opiniões de Escolas seguidas por muitos Doutos em diferentes Nações, se desviou d'ellas, e só estabeleceu a sua doutrina na denominação dos proprios nomes das vozes da Musica: desterrou do seu Magisterio as imaginações e supposições das vozes não comprehendidas em os nomes dos seus proprios intervallos, nos quaes fundamentos firma o Author d'esta Obra o seu verdadeiro systema: com tudo não reduziu aquelle grande Mestre a sua doutrina a uma ordem de regras perceptíveis, não a mostrou praticavel geralmente, nem a expoz em o facil e intelligivel Methodo, com que a trata, e explica este seu benemerito discipulo, mas tão sómente propôz, e ensinou aquelle insigne Mestre as suas lições, deixando aos seus Discipulos arbitraria a materia d'ellas; de sorte, que sem embargo de serem os fundamentos d'este Discipulo os de seu Mestre, as Regras, o Methodo, e a facil percepção de todo este Novo Systema do Author, é uma invenção estimavel (b) e util, não só para os Portuguezes, mas para todos os Professores de Musica das outras Nações, etc., etc.»*

Passo-Vedro, faz n'estas linhas, sem o querer, um verdadeiro elogio a João Jorge, dando-o a conhecer como um professor despido de intollerancias e de preconceitos de eschola, isto é verdadeiramente liberal no seu systema de ensino e na sua doutrina.

Esta liberdade de acção e de pensamento que João Jorge concedia aos seus discipulos, honra-o em extremo.

Não conhecemos infelizmente, nem de nome, uma só das suas composições, porém é certo que escreveu, e muito talvez, pois quasi todos os *exemplos de solfejo*, que se encontram na *Nova Instrucção musical* são de D. João Jorge, exceptuando alguns poucos de David Perez, (c) Leonardo Leo, (d) Jomelli (e) etc.

(a) *Nova Instrucção musical*, de Solano. Lisboa, 1764, pag. LIII, Carta do Beneficiado Nicolau Ribeiro de Passo-Vedro ao Arcebispo de Lacedemonia.

(b) Vide a Biographia de *Francisco Ignacio Solano*.

(c) Celebrre compositor hespanhol do seculo xviii, discipulo de Francesco Mancini, Mestre do Conservatorio de Loretto em Napoles, na egreja de Santa Maria della Solitaria. Vide adiante a sua biographia.

(d) 1694-1746 — Mestre de Capella, grande compositor e artista do principio do seculo passado. Foi com Alessandro Scarlatti, seu predecessor; Durante e Feo, o fundador da celebre eschola de Napoles.

Distinguiu-se igualmente no genero sacro e profano.

(e) 1714-1774 — Discipulo do precedente e compositor celebre. Admiravel nas suas Operas, nos seus Oratorios e nas suas Missas. Os contemporaneos concederam-lhe o titulo honroso de *Gluck da Italia*.

Trabalhou para o Theatro da Opera no reinado de D. José e para a sua Capella. Vide a biographia d'este principe.

D. JOSÉ. — Apesar de antipathisarmos com a figura historica d'este principe, não podemos negar o auxilio efficaz que prestou ás Artes, e em particular á Musica; auxilio, que, ou resultado de uma vaidade de rei, (o que é mais provavel) ou convicção de um espirito elevado em um homem distincto no pensamento e no sentir, sempre foi uma protecção efficaz e valiosa.

Longe de ser um D. João iv, que era artista, foi um principe (como ha tantos!) que considerava a Musica como um passatempo agradavel, como uma distracção ás dissertações administrativas e financeiras do seu ministro favorito. Este, diplomata *jusqu'au bout des ongles*, vendo a indifferença e o aborrecimento que ao rei inspiravam os negocios do Estado, e notando a sua inclinação para as Bellas-Artes, tratou de favorecer poderosamente esta ultima para o affastar cada vez mais do governo, cujas redeas estiveram desde então sempre na mão do audacioso ministro.

A época gloriosa (musicalmente fallando) á qual vamos passar agora revista, deveu a sua origem á preguiça de um rei e á ambição de um corteção!

Assim é que se explica o *dispendio de milhões*, que se gastaram com os Theatros de Lisboa (Opera italiana e Ajuda) de Salvaterra e de Queluz, milhões que o *economico* ministro via, com um sorriso nos labios, rolar do erario real.

Intercallamos n'esta biographia algumas noticias sobre a *Historia da Opera em Portugal, sua origem, progresso e decadencia*.

Além de cumprirmos uma promessa, talvez prestemos algum serviço apresentando bom numero de factos, uns completamente ignorados, outros apenas na obscura lembrança de poucos amadores.

As escassissimas noticias que temos espalhadas aqui e acolá a respeito da Historia do Theatro lyrico, não nos permitem dar, sempre a certeza dos factos que affirmamos.

Nos nossos futuros trabalhos, desde já fica feita a promessa, trataremos de emendar os erros que tivermos encontrado, ou que uma critica imparcial e sensata nos haja indicado.

Para bem apreciarmos as noticias que em seguida inserimos, devemos descer ás primeiras origens da nossa litteratura dramatica, e ainda mais longe, ás representações publicas nas praças e *Pateos de Comedias*.

Os mais antigos que chegaram ao nosso conhecimento, eram o *Pateo das Fangas da Farinha*, (a) perto do local onde se acha hoje o tribunal da Boa-Hora, já arruinado, talvez pelos annos de 1588, e o *Pateo da Bitesga ou Mouraria*, cuja collocação ainda hoje se ignora e que existia provavelmente em algum dos sitios que ainda conservam o mesmo nome.

Foi n'este ultimo logar que se representaram varios Dramas e Comedias de Antonio José da Silva, que foi preso pela Inquisição e queimado no Auto da FÉ (!!) que se executou no campo da Lã (Terreiro do Trigo) em 19 de Outubro de 1739.

Além d'estes dois *pateos* havia o dos *Condes*, na rua do mesmo nome, o do *Bairro Alto*, no fim da rua da Rosa, no *Pateo* do Conde de Soure, o da *Rua da Praça da Palha*, freguezia de Santa Justa, e que apparece em 1593, e enfim o *Pateo da Rua das Arcas*; ha duvidas a respeito da existencia d'este ultimo, que alguns escriptores confundem com o primeiro, suppondo ser o mesmo que o antecedente.

Este *Pateo das Arcas*, destruido entre 1697 e 1698 por um incendio, em resultado da malevolencia d'uns visinhos que tinham janellas para o *pateo*, foi reedificado em maior escala á custa do

Hospital de Todos os Santos (b) no local, onde começa a Rua Augusta, próximo do Rocio.

Não fazemos aqui a descripção minuciosa d'este Pateo, que foi decididamente o maior e mais importante que teve Lisboa, por ser assumpto extranho a este livro em que apenas fallamos dos Pateos de Comedias pela relação que possam ter com a Musica e por isso com a nossa Historia artistica.

Recommendamos entretanto aos curiosos, os interessantes folhetins que S. M. A. Nogueira inseriu no *Jornal do Commercio* de Lisboa, debaixo do titulo: *Archeologia do Theatro portuguez*; lá encontrará o leitor o que aqui falta.

Não temos dados positivos para affirmar que n'esses *Pateos de Comedias* a musica fizesse parte do espectáculo, porém é de presumir que ella alli figurasse; o povo que tinha desde os primeiros tempos da monarchia invadido as egrejas com a sua musica, apesar de todas as advertencias e mesmo prohibições expressas das authoridades ecclesiasticas, não deixava de certo escapar uma occasião tão propicia para manifestar a sua veia artistica em um lugar, onde nenhum *veto* de um poder odioso vinha impedir a expansão da sua alegria.

É pois de crêr que a Musica figurava n'essas Comedias, Autos, Tragedias, exposições de Presepes ou Loas e mais representações sacras e profanas.

Não nos restam factos como já dissemos, porque não nos restam vestigios d'essa parte artistica do nosso antigo Theatro portuguez, porém devemos crêr, que o que succedia nos outros paizes no mesmo seculo, se repetia entre nós egualmente.

O povo sente e sentiu em toda a parte da mesma maneira a sua dôr e a sua alegria, e assim traduziu de certo uma e outra, cantando.

Já os Autos de Gil Vicente (c) tinham, no principio do seculo XVI, incutido no povo o gosto de introduzir a Musica nas representações dramaticas e este, que tanto se enthusiasmo com as bellas producções do genio de Gil Vicente, de certo não se es-

queceu do bom effeito que faziam nos seus Autos, as *Cantigas e Vilhancêtes portuguezes* e as *Enselladas* que vinham de França.

Este uso continuou provavelmente depois, até se introduzir nos Pateos das Comedias e de apparecer na primeira representação a 11 de Julho de 1594, no *Pateo da Bitesga*.

A parte que a Musica tomava nas representações dramaticas, ficou sendo porém ainda mui pouco importante; limitava-se a alguma *ensellada* ingenua ou a alguma *cantiga* despretençiosa e quanto muito a algum *Coro*. Só no principio do seculo XVIII (1712) é que encontramos em Portugal os primeiros vestigios de uma verdadeira influencia musical nas representações dramaticas.

Esta influencia não partiu porém do povo, mas sim das classes privilegiadas da sociedade.

Representavam-se então na côrte de D. João V umas *fabulas dramatisadas* em que a Musica era talvez já o elemento dominante.

A Fabula de *Alfeo e Arethusa* de Luiz da Costa e Faria (d) foi de certo a primeira tentativa para a introdução da Opera em Portugal (1712).

El poder de la Harmonia, festa de zarzuela, do mesmo author, é outra tentativa para o mesmo fim, um anno mais tarde.

Estas producções tem, se não nos enganamos, para a Historia da Opera em Portugal uma importancia igual a que se attribue á «Opéra-Ballet» na Historia da Opera em França.

Se a *Circé* no *Ballet de la Reine* de Baltazarini, foi para este ultimo paiz um dos passos mais importantes para a apresentação da Opera, não julgamos que as duas producções conhecidas de Faria, tivessem menos influencia no desenvolvimento da Opera em Portugal.

Em França era a fabula de *Circé* em 1581 o assumpto escolhido; entre nós formava igualmente uma fabula o enredo, a de *Alfeo e Arethusa* em 1712.

A *Zarzuela*, cujos primeiros elementos encontramos já em Gil Vicente, apparece entre nós desenvolvida só em 1713, com *El poder de la Harmonia*.

A representação d'estas peças e de outras analogas precedeu a verdadeira Opera que fez a sua estreia, já formada e completa em Lisboa, no anno de 1720.

Devemos porém notar que estes progressos eram desde o principio do seculo XVIII até esta ultima data, no palacio real da Ajuda, apenas apreciados pelas classes privilegiadas que tinham entrada nos Paços reaes.

O povo ficou estacionando em quanto ao seu movimento artistico nos pequenos ensaios musicaes dos *Autos*, das *Comedias* e dos *Entremezes*; apenas em 1730 apparece um producto indirecto da sua influencia nas *Operas* de Antonio José da Silva, denominado o Dr. Judeu.

Chamamos as producções dramaticas d'este escriptor, de proposito: *producto da influencia popular*, porque não podemos acreditar, que as Operas do Judeu Silva fossem alguma imitação servil da Opera italiana, que tinha poucos annos antes feito a sua entrada em Portugal.

A influencia d'esta só se poderia ter feito sentir depois de 1735, época em que começou a *popularisação* da Opera, até alli só ouvida nas festas da côrte.

Ora, as primeiras Operas do Judeu datam de 1736—*Labyrintho de Creta*, 1737—*Guerras do Alecrim e Mangerona*, 1737—*As variedades de Proteo*, 1738—*Precipicio de Phaetonte*.

Em outro lugar examinaremos esta questão com mais cuidado e vagar, e até lá nos convenceremos se erramos, ou se acertamos.

Temos pois, como o leitor terá visto, duas influencias trabalhando cada qual em sentido diverso; de um lado está o elemento popular, fazendo valer todos os seus esforços para produzir em resultado, a *Opera Popular*, do outro, vemos o elemento cortezão trabalhando na propagação da *Opera italiana*.

O combate era desigual para o povo; o elemento popular succumbiu, porque encontrou como adversario, uma ideia já madura, completa e aceita pelas classes mais poderosas da sociedade não só em Portugal, mas tambem na Europa.

De um lado o desenvolvimento tardio da Opera popular, do outro a falta de um homem de genio que fizesse valer todos os seus recursos, assim como Monteverde o fizera para a Opera italiana, eis as duas causas principaes porque nos falta hoje uma Opera nacional.

Ficou assim o campo livre á Opera italiana.

Esta apparece-nos primeiro a 22 de Outubro de 1720, anniversario d'El-Rei e não em 1737 como affirmam Platão de Vaxel, (e) A. Nogueira, (f) Fonseca Benevides (g) e muitos outros que copiaram este erro uns dos outros.

A prova d'esta nossa affirmação encontra-se em um libretto da Opera *Il Triumfo delle virtu*, representada no Real Theatro do Paço da Ribeira.

Foi pois esta a primeira scena em que appareceu a Opera italiana em Lisboa.

Nesse Theatro executaram-se depois posteriormente para o fim do seculo XVIII muitas Operas.

O Theatro que existia antigamente defronte do convento da Trindade, improvisado em umas casas que para esse fim alugaram uns *musicos italianos*—(companhia *Pagheti*) foi a segunda scena em que appareceu a Opera italiana em Lisboa (1735) e a primeira em que o publico lisbonense pôde admirar a *maravilhosa artistica*, realisada meio seculo antes por Monteverde.

Até ali estava o gozo de semelhante espetaculo reservado só para as classes privilegiadas; o povo de Lisboa gostou da novidade e foi assim que surgiu já no anno seguinte (1736) uma nova companhia da Opera italiana.

Ignora-se todavia onde o edificio se alojou.

Em 1739 temos ainda mais outra no Theatro da Rua dos Condes, já em plena prosperidade, levando Operas como o *Demetrio* de Schiassi, 1739. *Merope* de Giacomelli, 1739. *Il Velogeso* de Sala, no mesmo anno. *Ciro reconosciuto* de Caldara, 1740, etc.

Não é pois verdadeira a data de 1770, que Nogueira (h) cita, como sendo a da construcção do Theatro.

Só agora entre estas duas ultimas datas 1736 e 1739, é que podemos collocar a de 4 de Novembro de 1737, que corresponde á primeira representação da Opera italiana no Theatro de D. João v (Ajuda).

Este espectáculo teve lisongeiro acolhimento, durante todo este reinado, chegando no immediato a um grau de esplendor que fez do Theatro regio de Lisboa talvez o primeiro da Peninsula, se não da Europa.

A leitura das linhas seguintes provará se exageramos ou não.

Chegamos enfim ao seculo de D. José, em que encontramos nada menos de quatro bellos Theatros de Opera italiana, sustentados grandiosamente pela mão generosa do rei e pela bizzarria da primeira sociedade de Lisboa.

Eram elles o Theatro da Ajuda, o de Salvaterra, o de Queluz e enfim o ultimo, o grandioso edificio situado perto do Tejo e que denominaremos d'agora em diante: *Opera do Tejo*.

O Theatro da Ajuda datava da construcção do mesmo palacio e é ahí que nos apparece a Opera pela terceira vez em 4 de Novembro de 1737.

Entre as peças que lá se representaram com todo o esplendor citaremos as seguintes:

Eroe Cinese—David Perez, 1753.

Ipermestra—David Perez, 1754.

Cavaliere per amore—Piccini, 1764.

I francese brillanti—Pacsiello, 1765.

Solimano—David Perez, 1768.

Clemenza di Tito—Jomelli, 1771.

Armida abbandonata—Jomelli, 1773.

Olympiade—Jomelli, 1774.

Demofonte—Jomelli, 1775.

Le Trame deluzo—Cimarosa, 1790.

E ainda o Oratorio de Haydn: *Il Ritorno di Tobia*, (i) 1784.

O Theatro de Salvaterra, construido como o da Ajuda por Bibiena, apresentou n'esse seculo uma lista de Operas ainda mais numerosa e não menos brilhante.

Citamos entre ellas as principaes:

La Fantesca—G. Hasse, 1753.

Didone abbandonata—D. Perez, 1753.

Demetrio—D. Perez, 1753.

Iphigenia in Tauride—Jomelli, 1776.

Lucio Papirio—Paesiello, 1775.

Socrate imaginario—Paesiello, 1788.

L'Italianna in Londra—Cimarosa, 1788.

Gli Due Baroni—Cimarosa, 1791.

Ricardo, Cor di Leone—Grétry, 1792., etc., etc.

O Theatro regio de Queluz nada ficava a dever a estes dois e tambem n'elle se applaudiram as melhores Operas d'aquelle tempo; na lista que examinamos, das representadas em Queluz no fim do seculo passado, (1763-1785) encontramos sobretudo Operas portuguezas.

Eram as principaes:

Gli orti esperide—Luciano Xavier dos Santos, 1764.

Palmirà di Tebe—L. X. dos Santos, 1781.

Teseo—J. Francisco de Lima, 1783.

Endimione—J. de S. Carvalho, 1783.

Adrasto—J. de S. Carvalho, 1784.

Il Ratto di Proserpina—J. Cordeiro da Silva, 1784.

Archelao—J. C. da Silva, 1785.

Apenas encontramos uma Opera de Piccini:

L'amante ridiculo deluso, 1763,

e duas de David Perez:

L'isola desabitata, 1767.

Ritorno di Ulysse in Itaca, 1774.

Resta-nos fallar do ultimo e mais esplendido de todos os Theatros de Lisboa, da *Opera do Tejo*.

Este Theatro foi construido pele já citado Bibiena (j) com o auxilio de Azolini, (k) inaugurado a 31 de Março de 1755 e destruido apoz sete mezes de uma existencia gloriosa e talvez *unica* nos annaes da Arte.

Architectos de talento, scenographos insignes, compositores celebres e cantores imminentes, tudo contribuiu para elevar esta

scena á altura de *primeira da Europa*, n'uma época em que os theatros esplendidos não eram raros. (l)

As sommas que se despenderam na sua construcção e sustento durante *poucos mezes apenas*, foram verdadeiramente extraordinarias, se ó verdade o que nos dizem os escriptores d'aquella epoca.

Este templo augusto da Arte, eccoou com as vozes extraordinarias dos mais celebres *castrati* do seculo XVIII e ouviu as inspirações mais sublimes dos immortaes compositores da época.

Lisboa chegou a admirar no curto espaço de alguns mezes os artistas mais notaveis d'este seculo dos grandes cantores.

Eram elles Elisi, Caffarelli (!! Manzuoli, Giziello (!) (n) Veroli, Balbi, Luciani, Raaf, Raina, Guadagni, e Balino. (o)

Era uma verdadeira: *Constellation of great singers*, na phrase entusiastica de Burney.

Os ordenados d'estes artistas eram enormes para aquelle tempo, pois sabemos com certeza (p) que dois d'entre elles Conti (q) e Caffarelli recebiam cada um 72:000 francos, (12 a 13:000\$000) cantando apenas 2 ou 3 mezes!

Accrescentemos a esta somma os ordenados (r) não inferiores dos outros cantores, scenographos, compositores, orchestra, as despezas extraordinarias da *mise en scène*, etc. etc. e ter-se-ha então uma pequena ideia do orçamento *verdadeiramente fabuloso* d'aquelle theatro. As Operas representadas eram pela maior parte de David Perez e de Jomelli.

O primeiro estava á testa da Opera que elle dirigia com a sua experiencia e que administrava com talento pouco vulgar.

O segundo, Jomelli, quando residia na sua Villa de l'Infrascata di Napoli, recebeu de D. José o pedido de *duas Operas* (s) e *d'uma Cantata*, que o principe portuguez retribuiu generosamente com 1:200 ducados de ouro.

Balbi (t) pretende que Jomelli recebia uma pensão de D. José, e que elle lhe devia mandar uma partitura de *todas as operas* que compunha para a côrte de Würtemberg; não nos parece esta asserção muito exacta.

Para que tudo concordasse, chamou D. José a Lisboa os melhores scenographos, conhecidos n'aquelles tempos, para ornarem o Theatro real com os seus pinceis admiraveis; citaremos os mais distinctos pela ordem dos seus talentos: Nicolao Servandoni, (u) Bibiena, Lourenço da Cunha, Bernardes, Azzolini, Berardi e Feliciano Narciso.

Entre os machinistas devemos citar ainda Servandoni e Petronio Manzoni.

Não admira pois, que com estes elementos se podesse organizar um Theatro lyrico *unico na Europa*, pela mise en scène, pelos artistas que n'elle cantavam e pela orchestra poderosa que os auxiliava.

A estreia de David Perez no *Demofonte* e a descripção das maravilhas representadas n'essa noite, desvanecerá todas as duvidas que possam apparecer em presença de semelhante affirmação.

Felizmente que a citação que vamos fazer não é de um portuguez, porque n'esse caso podiam-n'a julgar parcial; extrahimol-a do livro de Burney, (v) livro *digne d'éloges*, segundo Fétis (w) e homem essencialmente verdadeiro e que nenhum interesse poderia ter em faltar á verdade, sem honra nem proveito.

A representação do *Demofonte* em 1752, foi pois uma estreia e um triumpho completo para o author e para os dois principaes interpretes: o soprano Giziello e o tenor Raff.

Eis o que nos diz Burney:

«It was besides rendered magnificiant in the performance by a powerful orchestra and decorations that were extremely splendid. (x)

«But the theatre of his portuguese Majesty, which was opened on the Queen's birthday, March 31.st 1755, SURPASSED IN MAGNITUDE AND OBSERVATIONS ALL THAT MODERN TIMES CAN BOAST» (!!)

Estas palavras devem-nos encher de orgulho, sobretudo por serem pronunciadas por um homem, que nas suas viagens pela Italia, França, Allemanha, Inglaterra, Paizes-Baixos, etc., tinha visto e apreciado o que n'esses paizes havia de mais admiravel.

Ainda não acabaram as *maravilhas*.

Na Opera *Alessandro nell' Indie* (y) do mesmo compositor, appareceu um *corpo de cavallaria* (z) (segundo Volckmar Machado, 400 homens!) e uma imitação da *phalange macedonia!*

Um dos estribeiros reaes montava um soberbo cavallo que representava o *Bucephalo*, e que se movia á musica de uma marcha que David Perez tinha composto expressamente para a occasião.

«One of the king's riding masters rode *Bucephalus*, to a march which Perez composed in the *Manège* to the *grand pas* of a beautiful horse.»

Á vista de semelhantes recursos e de tão firme vontade, ficavam os pretendidos (aa) *tours de force* de Farinelli no grande theatro de Madrid á sombra, apesar dos *poderes illimitados* de que o celebre sopranista estava revestido.

Os librettos d'estas peças, que se distribuiam aos espectadores, eram magnificamente impressos em formato grande e tinham as principaes scenas das Operas, abertas em agua-forte por Berardi.

Tivemos occasião de examinar dois d'esses librettos (bb) e confessamos que nunca vimos coisa mais esplendida!

São das Operas:

La Clemenza di Tito, poesia de Metastasio, musica de Antonio Mazoni, e

Alessandro nell' Indie, poesia de Metastasio, musica de David Perez.

O primeiro libretto tem 9 gravuras em cobre, sem nome de author e o segundo 8, abertas em agua-forte por diferentes artistas: Berardi, Le Bouteux e Dourneau.

Não sabemos quaes das scenas representadas sejam as mais esplendidas, e á vista do que alli vemos não nos admiram as citações de Burney e de outros escriptores da época.

Na *Clemeza di Tito* sobresahe a Scena v. do 1.º Acto, que representa o *Atrio del Templo di Giove-Statore* e parte del *Foro Romano*.

A scena VIII do mesmo Acto: *Ritiro delizioso nel Soggiorno Imperiale sul Colle Palatino*; crêmos piamente que este scenario fosse *delizioso*.

A scena VIII do Atto secondo: *Galleria Terrena adornata di Statue corrispondente a Giardini*, devia ser explendida de effeito de perspectiva e de riqueza.

No Atto terzo, Scena prima: *Camera chiusa con Porte, Sedia e Tavolino con sopra da scrivere*, vemos um gabinete encantador no gosto *Pompadour* com fundos pintados á *Boucher* e á *Watteau*; devia ser um verdadeiro modelo de *coquetterie*.

Não mencionamos para maior brevidade as outras scenas, posto que algumas d'ellas não sejam inferiores em luxo e riqueza ás que descrevemos.

Agora seja feita uma observação em que os nossos leitores decerto já se anteciparam; refere-se ao anachronismo flagrante que reina constantemente entre o scenario d'estas duas operas e entre os personagens, a acção e a epoca em que ella se desenvolve.

Quem conhecer a historia dos outros Theatros contemporaneos da Europa e tiver visto os scenarios dos principaes, no seculo passado, hade notar em todos o anachronismo que se observa n'este.

A *moda* era n'aquelles tempos uma necessidade tão imperiosa, que os espectadores não prescindiam d'ella no Theatro, mesmo no palco.

Por isso não devemos extranhar que aqui fizessem o mesmo.

No libretto de *Alessandro nell' Indie* observa-se a mesma singularidade.

Entre as scenas distinguem-se, a primeira no atto primo: *Campo di Bataglia su le rive dell' Idaspe*.

A scena está juncada de armas, tropheus, cadaveres de soldados e até de corpos de cavallo.

Scena XI, no mesmo Acto:

Gran Padiglione d'Alessandro vicino all' Idaspe, con vista della Reggia di Cleofide sull' altra sponda del fiume.

Scena prima, Atto secondo:

Gabinetti reali, deslumbrantes de riqueza e de gosto phantastico.

Scena XI, no mesmo Acto:

Appartimenti nella Regia di Cleofide; não menos esplendida que a antecedente.

Scena X, Atto Terzo:

Parte interna del Tempio di Bacco magnificamente illuminato, e rivestito di richissimi Tappeti, etc.

Este supposto *Templo de Bacco* é nada menos do que uma especie de cathedral em estylo gothico florido e phantasiado (!)

No fundo havia : *due grandissime Porte in prospetto, che si spalancano all' arrivo d' Alessandro e scuoprono parte della Regia e della Città illuminata in Lontananza* (!!)

Ainda bem que estes librettos existem impressos, aliás podia passar este modesto esboço por um conto das Mil e uma Noites.

Aos incredulos que se queiram convencer *de visu* recommendamos que se dirijam ao nosso amigo Joaquim José Marques, amador dos mais distinctos, que teve a amabilidade de nos facultar estes preciosos librettos para um exame minucioso.

Estas noticias podem parecer em geral exageradas e até mythologicas, a alguns leitores; por isso temos transcripto textualmente de escriptores fidedignos, as passagens que lhes dizem respeito.

Á posteridade compete dar agora o seu voto.

(a) J. M. A Nogueira. *Archeologia do theatro portuguez, 1588-1762*, no *Jornal do Commercio* de 6 de Abril de 1866, N.º 3737.

(b) Hoje Hospital de S. José.

(c) Vide a sua Biographia.

(d) Vide a sua Biographia.

(e) A Musica em Portugal, *Gazeta da Madeira*, de 31 de Maio de 1866.

(f) *Archeologia do Theatro. Jornal do Commercio* de 5 de Abril de 1866 N.º 3736.

(g) *Archivo Pittoresco*. Vol IX—1866 pag. 147.

(h) *Archeologia do Theatro*, loc. cit.

(i) Este celebre Oratorio soffreu em 1793 umas alterações feitas pelo author; em Lisboa ouviu-se pois, segundo a tradição primitiva.

(j) *Giovanni Carlo Bibiena*, italiano, architecto distincto, ao serviço de D. José.

(k) Egualmente architecto. Veio da Italia para o ajudar no risco da grande Opera.

(l) Madrid, Milão, Berlim, Napoles, Florença etc.

(m) Balbi, *Essai statistique* traz *Egisielli*; é erro; o seu verdadeiro nome é *Jioachimo Conti*. Giziello, é um appellido que lhe proveio de seu mestre Domenico Gizzi.

(n) Este celebre artista allemão esteve em Lisboa desde 1752 até 1755.

(o) Balino, ou *Il Bolognese*. Foi discipulo de Pistocchi (eschola de Bolonha) e um dos tenores mais afamados do seu tempo. Foi chamado a Portugal para o logar de primeiro cantor da Capella real e morreu em Lisboa a 12 de Agosto de 1760.

(p) Ch-Burney, *A general history of Music*. London—1776-1789. Vol. iv, pag. 570; e Balbi. *Essai statist.* Vol. II—ccv.

(q) Conta-se a seguinte anedocta relativa a Giziello e que ainda hoje é repetida por escriptores da maior reputação. Executando este celebre castrato uma cantata, (composta provavelmente por Jomelli; talvez fosse a que D. José lhe tinha encommendado quando estava em Napoles, depois de ter resignado o seu cargo de Mestre de Capella do Duque de Würtemberg)—para festejar o nascimento de um dos filhos de D. José, diz-se que ficára este principe tão impressionado pela maneira admiravel como este artista milagroso executou uma aría pastoril, que o presenteára com *uma gallinha e 20 pintainhos de ouro do maior valor!!*

Repetimos, esta historia vem firmada entre outros, pelo nome de *Fétis*.

(r) Balbi, o celebre tenor italiano que brilhou em Lisboa em 1755, recebeu por duas estações 132:000 francos ou 24:000 cruzados!

Segundo outros, tiveram Caffarelli e Conti 36:000 cruzados ou reis 14:400\$000.

(s) Aqui em Portugal, voga a opinião de que David Perez é portuguez.

É falso; nasceu em Napoles em 1711 filho de um hespanhol alli estabelecido no principio do seculo xvii.

Apontamos em seguida a lista chonologica das suas operas, representadas em Lisboa, são:

- 1.) *Demofonte* em 1752.
- 2.) *Artaserse* em 1753.
- 3.) *L'Ero cinese* em 1753.
- 4.) *Ipermestra* em 1754.
- 5.) *Adriano in Syria* em 1754.
- 6.) *Olympiade* em 1754.
- 7.) *Alessandro nell'Indie* em 1755.

Esta opera tinha sido representada pela primeira vez em Genova em 1751 e foi depois cantada em Lisboa com musica nova.

- 8.) *Siroe* em 1756.
- 9.) *Solimano* em 1757.
- 10.) *Enea in Italia* em 1759.
- 11.) *Giulio Cesare* em 1762.

A sua actividade artistica em Lisboa, começou em 1752 e acabou em 1778 com a sua morte.

David Perez recebia como Mestre da Capella Real a quantia de 50:000 francos! A este ordenado devemos ainda accrescentar o de Mestre dos Infantes, da Princeza do Brazil e o de Compositor da Opera!!

(t) Celebre compositor italiano do xviii seculo. Nasceu em Aversa (Reino de Napoles) a 11 de Setembro de 1714 e morreu em Napoles a 28 de Agosto de 1774.

As duas Operas de que em seguida fallamos, são : *Il Velogeso* e *Enea nel Lazio*, já representadas em Stuttgart; alternavam com as operas de David Perez.

O primeiro distinguia-se pela *factura artistica do tecido instrumental*, pela *grandeza e expressão do pensamento*; o segundo pela *elegancia e graça das suas melodias*, unidas á *fiel expressão das palavras*.

(u) As duas de que fallamos: *Il Velogeso* e *Enea nel Lazio*. Vide: Saverio Mattei, *Memorie per servire alla vita del Metastasio, Elogio del Jommelli*. In Colle—1785 in-8.º

(v) *Essai statist.* Vol. II—ccv.

(w) Scenographo italiano dotado de talento extraordinario.

Dirigiu a Opera de Paris durante 18 annos. Os reis de Portugal, de Inglaterra, França e Polonia disputaram-se mutuamente este talento maravilhoso que acabou em Roma em 1766.

(x) *A general History of Music*. Vol. IV, pag. 570.

(y) *Biog. Univ.* Vol II, pag. 121.

(z) Note-se que o critico inglez está fallando da antiga opera, que não soffria a menor comparação com o esplendido theatro construido em 1756,

(aa) «On this occasion Perez new set the Opera of *Alessandro nell' Indie*. in which Opera a troop of horse appeared on the stage, with a macedonian phalanx. . . » Vol. IV, pag. 571.

(bb) Fétis, *Biogr. Univ.* Vol. VI pag. 484. «On vit dans cet ouvrage un corps de cavallerie et une imitation de la phalange macédonienne, d'après le recit de Quinte Curce.»

(cc) O cantor *mais espantoso (le plus étonnant, Fétis, Biogr. Univ.* Vol. II, pag. 82) do XVIII seculo!

Homem excepcional que Fétis, nada prodigo de elogios, menciona com as expressões mais extraordinarias; faltam-lhe as palavras para apreciar devidamente este *phenomeno* artistico; fallando da sua voz diz: *il posséda la plus admirable voix de soprano* (Farinelli era *castrato*) qu'on ait peut-être jamais entendue!; mais adiante: lui, que la nature et l'art avaient doué de la mise de voix la plus admirable etc.

Este artista depois de ter tido triumphos sem precedentes na historia artistica, durante as suas viagens pela Italia, Allemanha, Inglaterra e França, fixou-se em Madrid onde obrou prodigios, curando Felipe V segundo outros, Carlos VI, de uma melancholia a que parecia succumbir, *unicamente com a sua voz e o seu canto admiravel.* (!)

Este artista foi o favorito d'este principe e de Carlos III e dispunha de todas as honras e distincções na corte de Hespanha.

A instancias suas, mandou Felipe V organizar um Theatro para a Opera italiana no Palacio de Buen-Retiro, para onde Farinelli chamou os melhores cantores que havia então na Italia. E d'este celebre theatro que acima fallamos.

Este artista nasceu em Napoles a 24 de Janeiro de 1725 e morreu a 15 de Julho de 1782. Com a sua morte perdeu a Arte o mais illustre representante da eschola immortal do seculo XVIII, cujas ultimas tradições desapareceram com Crescentini.

Os cantores de hoje *berram* e não *cantam*, graças ás *cabaletas* de Verdi, Petrella e outros.

Recommendamos a esses *portentos* e aos seus admiradores banaes, a leitura de uma das anedoctas da vida de Farinelli, que se refere á historia do seu duello artistico com o Trombetista allemão e mais tarde com o celebre Bernacchi.

(dd) 1.º *La Clemenza di Tito*, Dramma per Musica da rappresentarsi nell'Estate dell'anno m̄ccclv etc. Lisboa, nella Regia Stamperia Sylviana, e dell'Accademia Reale m̄ccclv. in-4.º de 25 pag. Licenza 2 pag. e 9 gravuras em cobre.

2.º *Alessandro nell'Indie*, Dramma per Musica da rappresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla real corte de Lisboa, Nella Primavera dell'anno m̄ccclv. Lisboa, Nella Regia Stamperia Sylviana, e dell'Accademia Reale m̄ccclv in-4.º de 53 pag. Licenza 2 pag. e 8 gravuras a agua forte.

JUSTINIANO (Abbade)—Natural do Rio de Janeiro e pianista da força de Torriani e Franchi.

Compoz muita musica sacra para o convento em que residia antes da secularisação dos bens ecclesiasticos.

Vivia no Rio de Janeiro em 1822.

JUSTINIANO (Antonio de S. Jeronymo)—Natural de Lisboa, onde nasceu a 4 de Outubro de 1675, sendo filho de Antonio Gonçalves e Magdalena Esteves da Silva.

Foi discipulo de Lesbio no estudo do Contraponto e professou a 2 de junho de 1697 no convento de S. Bento de Enxargas, onde foi Mestre de Capella durante seis annos.

Não sabemos para onde se retirou depois de exercer este ultimo logar.

L

LACERDA (D. Bernarda Ferreira de)—Nasceu esta senhora celebre em 1595, de paes nobres, que eram Ignacio Ferreira Leitão, Cavalleiro professo na Ordem de S. Thiago e Chanceller-Mór do Reino, e de sua mulher D. Paula de Sá Pereira.

Foi admirada no seu seculo como um prodigio, pelos seus varios talentos que manifestou nas Sciencias philosophicas, mathematicas e historicas.

Foi muito instruida na Rhetorica, Historia e Poesia e fallava as linguas mais cultas da Europa, alem do Hebraico, do Grego e do Latim.

Mencionamos aqui esta senhora por causa dos seus talentos musicaes, porque segundo testemunho fidedigno, tocava *com a maior perfeição muitos instrumentos harmonicos.* (a)

Na Arte de Debuxo e Miniatura, *ninguem houve que a iguallasse;* são palavras do mesmo escriptor.

A fama das suas virtudes e do seu saber, grangeou-lhe a nomeação honrosa de Mestra dos filhos de Felipe III, Rei de Hespanha, D. Carlos e D. Fernando, sendo preferida entre o numero de grandes sabios que havia no seu seculo.

A illustre senhora não acceitou porém este cargo e ainda hoje se ignora o motivo de semelhante recusa. Talvez que o bulicio da côrte e a vida agitada de uma grande cidade affastassem esta mulher sabia, que estava accostumada ao socego e descanso da sua livraria.

Entre as lembranças que nos deixou do seu vasto saber e profundo engenho, temos a *Hespanha libertada.*

Foi tambem quem promoveu a fundação do Convento dos Carmelitas Descalços que se construiu em Gôa.

Morreu a 1 de Outubro de 1644 com 49 annos de idade, admirada e festejada por todos os escriptores contemporaneos que lhe deram o nome de: *Heroína.*

(a) A. Rebello da Costa, *Descripção topographica e historica da cidade do Porto.* Porto, 1789, in-8.º, pag. 357.

LAGE (P.º Antonio Rodrigues)—Presbytero secular, Mestre de Ceremonias da Santa Egreja Patriarchal de Lisboa.

Ignoram-se as outras circumstancias da sua vida.

É author do seguinte livro curioso:

Alti sonancia sacra restaurada e relação harmonica do methodo e regulação com que as vozes dos sinos das duas formosas torres do relogio e ordinario, regiam o governo e funcções con-

stituidas em a Sancta Egreja Patriarchal lisbonense. Obra curiosa e não menos necessaria para com a permissão do tempo se restituir o primitivo e mais acertado regulamento, etc.

Do mesmo modo se descreve toda a instrucção theorica e necessaria para a modulação dos mesmos Sinos, ordinaria e practicamente insinuada em dous diarios annuaes, um do anno 1750, outro de 1751, etc. Foi composta em 1769.

O unico exemplar d'esta obra, talvez mesmo o autographo, existe em poder de Innocencio Francisco da Silva que nol-o descreve assim: (a)

«O manuscripto original e autographo d'esta obra perfeitamente conservado, forma um grosso volume de XLVIII, 407 pag. in-4.º adornado com desenhos feitos a aguarella que representam a fachada da torre do relógio em Mafra.

«Tem no fim a seguinte advertencia: *Este livro manuscripto foi dedicado e offerecido pelo Mestre de Ceremonias Antonio Rodrigues Lopez ao Beneficiado Victorino Carlos Martins de Brito, e por sua morte seus herdeiros e sobrinhos o entregaram ao P.º Thesoureiro Matheus Simões para da sua parte o offerecer á Ex.ª Congregação, que pelo mesmo Thesoureiro o fez remunerar aos sobrinhos do dito Beneficiado; e resolveu que com outros, tambem importantes, se guardem na Secretaria da Repartição da Egreja, para se não entregar a pessoa alguma sem ordem do Tribunal, e sem passar recibo quem o receber, para haver de se conservar manuscripto.»*

Ainda bem que a obra não ficou na mão do espirito illustrado que se dignou redigir esta nota; queria vêr o livro enterrado em algum archivo, sem proveito de ninguem, para cair depois nas mãos de algum vandalo que o destruisse!

(a) *Dicc. Bibl.*, vol. 1, pag. 258-259.

LEAL (Eleutherio Franchi) (a)—Mestre do Seminario Patriarchal nos reinados de D. Maria I e de D. João VI.

Foi aposentado em 1838, pouco mais ou menos.

Não podemos admittir a opinião de Platão de Vaxel, (b) que o dá como fallecido em 1820, porque o Bispo-Conde nos diz na sua Lista, pag. 46, impressa em 1839, que vivia aposentado do seu cargo.

Vaxel, fallando de Leal cita principalmente uma *Missa de Requiem*, e acha as *Matinas da Conceição* que o principe regente lhe encommendára, escriptas no estylo theatral e sobre-carregadas de *fiorituri* no canto e no acompanhamento; este juizo parece ser verdadeiro, pelo que temos ouvido dizer; não admira, era a mania dominante da época.

(a) *A Musica em Portugal*.—*Gazeta da Madeira*, de 14 de Junho de 1866, traz o terceiro nome d'este compositor, como *Franco*; o indicado pelo Cardeal Saraiiva é o que seguimos, por nos parecer o unico verdadeiro.

(b) *Ibid, loc. cit.*

LEAL (João)—Pertenceu a uma familia em que era por assim dizer hereditario o talento musical; (a) por *talento musical* entendemos aqui não essa habilidade mais ou menos pronunciada que se revela em um ou outro individuo, mas sim um dote raro e precioso que a natureza só a mui poucos concede. De toda a familia, foi João Leal o mais notavel.

As suas *Modinhas* eram numerosas e muito estimadas no principio d'este seculo e a execução que desenvolvia na Viola era pouco vulgar; tocava tambem outros instrumentos e era dotado da melhor voz de tenor que se conhecia então no Rio de Janeiro; a sua execução era tão primorosa, que no Brazil o comparavam a Vacani (b) pela maneira notavel como Leal imitava até á illusão, a execução e o talento d'este artista.

Foi militar e occupava o posto de major no corpo de estado-maior do exercito.

Este facto de transmissão hereditaria de uma faculdade artistica é vulgar na historia; os exemplos mais notaveis, encontram-se nas familias Bach, Weber, Kontski, Amati, Vernet, Van-Dyck, Estienne, Devrient, etc.

(a) Vem aqui a proposito transcrever a seguinte nota de Balbi: *Essai statist.*, vol. II, ccxvii. Le talent pour la musique parait être héréditaire depuis quatre générations dans cette famille.

M. Leal, le père, qui est un des meilleurs médecins de Rio de Janeiro, joue parfaitement du violon, et a des connaissances rares en musique. Il a dix enfants, dont sept garçons, qui tous ont étudié à l'Université de Coimbra, où ils se sont formés en diverses facultés.

Ces dix enfants ont appris la musique et jouent parfaitement quelque instrument ou chantent avec beaucoup de grâce et précision.

Il est impossible de décrire l'habileté avec laquelle les membres de cette famille exécutent seuls ou aidés de quelques amateurs distingués, les chefs d'œuvres de Cimarosa, de Rossini, de Marcos Portugal et d'autres grands maîtres italiens ou nationaux.

En 1808 cette famille se rendit à bord du *Foudroyant* vaisseau de ligne anglais, commandé par Sir Sidney Smith, qui avait accompagné le roi actuel, alors, prince régent au Brésil, et y joua seule une pièce italienne.

Le père Leal a deux frères, docteurs en médecine, qui sont parcellément grands amateurs de musique.

Leur père avait été aussi médecin, et jouait de plusieurs instruments. On dit la même chose de leur aïeul (!)

Ce fait dont l'authenticité ne saurait être revuqué en doute, a fait dire à quelqu'un que la famille Leal possédait le *sens musique*.

(b) Não encontramos nota d'este cantor nos *Diccionarios de Musica* de Fétis, Choron et Fayolle etc. apesar de Balbi o classificar: *grand artiste*.

LEAL (...) — Irmã do precedente; possuia uma voz de soprano de grande extensão e executava à *perfection* (Balbi) as melhores arias das obras primas italiannas e das composições nacionaes.

LEAL (Fr. Miguel) — Monge Cisterciense no Mosteiro de Alcobaça a 8 de Setembro de 1646, e Prior do Convento de Nossa Senhora do Desterro, em Lisboa, sua patria.

Entre as suas composições distinguia-se particularmente uma:

Missa a 9 coros, foi composta para se cantar na transladação do SS. Sacramento para o sacrario novo da Capella-Mór de Alcobaça. Não se executou pela difficuldade de unir harmonicamente 36 vozes (os coros eram a 4 vozes) e uma orchestra, ou orgão.

Talvez que a algum critico menos modesto pareça esta composição irrisoria, porém a esse aconselhamos a leitura da Biographia de Benevoli e então verá que a execução d'estas composi-

ções a grande numero de vozes, não só era possível, mas até muitas vezes eram obras de grande merito.

Além d'isso Leal seguia o impulso artistico da época, impulso essencialmente *savant*.

Benevoli (a) ainda não se contentou com 36 vozes, mas compoz uma missa a 12 coros ou 48 vozes reaes! Esta composição foi executada na igreja de Santa Maria sopra Minerva por 150 professores a 4 de Agosto de 1650.

Benevoli não nos apparece isolado n'este genero de composição, porque 15 annos depois da execução da obra mencionada, ouvia-se na mesma igreja uma composição identica de Giansetti, (b) egualmente a 48 vozes.

Ainda no meado do seculo passado, encontramos um compositor notavel: Gregorio Balabene, (c) escrevendo uma Missa tambem a 48 vozes; este artista era tão estimado, que a côrte de Portugal não duvidou encommendar-lhe pelo seu Embaixador em Roma, um *Dixit* a 16 vozes, ou 4 coros reaes; esta composição foi experimentada na Igreja dos doze Apostolos por 150 cantores. N'esta mesma occasião se cantou a Missa mencionada, que produziu um effeito confuso no ouvido do auditorio; talvez que a inexperiencia dos executantes de um lado, e do outro a fraqueza dos coros, que não poderam tornar sensiveis as entradas das partes de cada um, contribuissem para o resultado desfavoravel do ensaio, porque Fétis (d) classifica esta composição *un chef-d'œuvre de patience et de savoir*.

Aos verdadeiros amadores damos a noticia agradavel que o Abbade Santini, (e) residente em Roma, fornece aos artistas e amadores, copias d'esta Missa, mediante o modesto preço de 10 escudos romanos.

Voltando á composição de Leal, dissemos que não pôde ser executada. Ainda tambem n'este caso podia ser, que a falta de bons cantores impedisse a execução; seria tambem difficil arranjar o numero sufficiente para a execução de uma Missa a 36 vozes, em um genero que exige conhecimentos mui solidos da parte dos artistas que a elle se dedicam.

Machado, (f) fallando d'esta composição, diz que estava composta com *singular ideia e regulada pelos preceitos da Arte*.

(a) Celebre compositor e contrapontista do seculo xvii.

Nasceu em Roma em 1602, e assumiu a 7 de Novembro de 1646, a direcção da capella do Vaticano; falleceu em Roma a 17 de Julho de 1672.

(b) Compositor distincto da eschola romana. Viveu no meado e fim do seculo xvii e foi Mestre da Capella de S. Giovanni di Laterano.

(c) Nasceu em Roma no meado do seculo xviii e morreu em 1800 aproximadamente.

(d) *Biogr. Univ.*, vol. iii, pag. 230.

(e) Compositor contemporaneo e mui erudito. Possui uma das mais bellas e ricas colleções de musica sacra. Nasceu a 5 de Julho de 1778 e vive retirado em Roma.

Este artista sympathico reuniu esta colleção depois de um trabalho immenso, copiando mesmo por sua mão, musicas, cujos originaes estavam perdidos no chão das Bibliothecas, e restituindo-os assim á Arte. Honra a Santini!

(f) *Bibl. Lus.*, vol. iii, pag. 474.

LEITÃO (Luiz Antonio Barbosa)—Cantor na Cathedral de Braga no fim do seculo passado e principio d'este seculo. É tudo o que d'elle sabemos. Já o dissemos e agora o repetimos: não somos nós os culpados da brevidade de algumas noticias sobre musicos nacionaes que aqui inserimos, mas sim os escriptores d'aquelle tempo, que por desleixo ou por ignorancia, nos deixaram os apontamentos laconicos que apontamos.

LEITE (Antonio da Silva)—Mestre da Capella nacional do Porto, e depois da Cathedral da mesma cidade. Ignoramos as outras circumstancias da sua vida.

Publicou:

1.) *Resumo de todas as regras e preceitos de Cantoria assim da Musica metrica, como do Cantochão, dividido em duas partes*. Porto, por Antonio Alvares Ribeiro—1787, in-4.º de vi—43 pag., com duas estampas, uma relativa á Musica metrica (N.º 24) e a segunda relativa ao Cantochão, (N.º 44.) 2.ª Parte.

O auctor promettia no fim da obra (pag. 43) dar brevemente ao prélo mais duas obras, sendo uma:

Arte de Acompanhamento, e outra Arte de Contraponto.

2.) *Estudo da Guitarra em que se expõe o modo mais facil para aprender este instrumento.* Porto—1796, na mesma typographia, fol. de 40 pag. de texto e 23 folhas de musica gravada.

3.) *Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento de Rabeca e duas Trompas ad libitum, offerecidas a S. A. R. a Senhora D. Carlota Joaquina, princeza do Brazil,* 1792, folio. A parte do Violino tem 17 pag., a da Guitarra 19, e o da 2.^a Trompa, 7.

Possuimos um exemplar d'estas *Sonatas*, porém falta-nos a parte da 1.^a Trompa. Apesar de todas as diligencias, ainda não a podemos encontrar.

Julgamos porém que será facil reconstruil-a, principalmente tendo á vista as partes da Guitarra, Violino e sobretudo a da 2.^a Trompa.

Ouvimos dizer ao Maestro Noronha e a mais alguns artistas, que Leite compozera uma grande quantidade de musica sacra.

Até agora só podemos alcançar a noticia da seguinte obra:

4.) *Tantum ergo a 4 vozes e orchestra.* Porto (?) 1815.

5.) *Hymno patriotico a grande orchestra, cantado pela primeira vez no Real Theatro de S. João, da cidade do Porto, no dia em que se festejou a coroação de S. M. F. o Senhor D. João VI.* 1820.

O exemplar que possuimos, está em partitura d'orchestra e em edição excellente, da casa Ignace Pleyel et fils ainé.

A gravura da musica é de *Richomme*, e basta este nome para dar uma ideia da execução artistica d'esta composição.

O *Hymno* traz um retrato mui *lisongeiro* de Sua Magestade.

Mencionamos ainda por mera curiosidade um outro livro de Leite; postoque não pertença á Bibliographia musical, citaremos por ser do mesmo author. É:

Modo pratico para todo o Catholico se confessar bem (!) com orações apropriadas para antes e depois da Confissão e Communhão. Porto, Imprensa do Gandra. 1826, in-8.^o peq. de 47 pag.

As orações são em verso. Que inspiração infeliz o levaria a fazer tão maus versos sobre assumpto algum tanto obscuro? Leite

aconselha ao penitente que escolha um *bom confessor* (!) homem santo (!!) e prudente.

Parece-nos que estamos vendo o pobre peccador a correr mundo com a lanterna de Diogenes na mão. . .

Leite compôz muitas *Modinhas* para um jornal de Musica de 1793, que se occupava d'este genero de composições. Podemos citar como compositores populares d'esta especialidade, além de Leite, João de Sousa Carvalho, Antonio José da Silva, Antonio José do Rego, João de Mesquita, Francisco Xavier Baptista, José Caetano Cabral, etc.

LEITE (P.º José)—Este religioso da Companhia de Jesus compôz a musica para um Drama allegorico, representado em Lisboa na aula do collegio de Santo Antão, a 18 de Julho de 1620.

Intitulava-se: *Angola triumphante*. (a) Dividia-se em 14 scenas e tinha por assumpto uma comparação de Portugal com Angola.

Sobresahia n'aquella composição principalmente *um côro de vozes e de instrumentos muito ajustados*. (b)

(a) Que ideia singular !

(b) *Gazeta de Lisboa* de 25 de Julho de 1720.

LEOCADIO (José)—Flautista, discipulo de Conde, e quasi tão distincto como o seu mestre.

LEONI (José Maria Martins)—Compositor e professor do principio d'este seculo. É author de um :

Methodo de Musica. 1833.

LESBIO (Antonio Marques)—Citamos gostosamente o nome d'este artista distincto, que foi um dos nossos melhores compositores, e que em um tempo em que os musicos de talento não eram raros em Portugal, soube fixar por longo tempo a attenção publica.

Nasceu em Lisboa em 1639. (a)

Compositor já aos 14 annos, excitou a admiração de João Soares Rebello com uma composição sua, e diz-se que o celebre mestre de D. João IV declarára então, que Lesbio viria a ser *um dos maiores contrapontistas de Portugal*.

O tempo não desmentiu o juizo favoravel de Rebello, pois Lesbio elevou-se a cima de quasi todos os compositores contemporaneos, causando grande admiração a nacionaes e estrangeiros com as suas numerosas composições, que infelizmente ficaram na maior parte manuscriptas na Bibliotheca musical de D. João IV.

A sua applicação constante á Arte, e a maneira distincta como n'ella se revelava, alcançaram-lhe em 1698 o logar de mestre da Capella real e a estima de D. Pedro II, de D. Maria Isabel de Neuburgo e de D. Catharina, Rainha de Inglaterra, de quem era hospede constante no paço, pelo gosto que a princeza achava na sua conversação.

O que realçava ainda mais o merecimento de Lesbio, era uma grande modestia e a maneira benevola e imparcial com que apreciava o talento alheio.

A morte veio surprehender este artista sympathico no meio de seus trabalhos, a 21 de Outubro de 1709, na vespera do dia de Santa Cecilia, quando estava para concluir a *Gloria Patri da Magnificat a 8 vozes*, que era destinada á Capella real.

Lesbio é o author da letra e musica das composições que passamos a ennumerar:

1.) *Vilhancicos que se cantaram nas matinas da festa da Conceição, Natal e Reis*. 1660-1708.

2.) *Vilhancicos que se cantaram na Egreja de Nossa Senhora de Nazareth dos Religiosos descalços de S. Bernardo em as matinas e festas do glorioso S. Gonçalo*.—Lisboa por Miguel Manescal, impressor do Santo-Officio, 1708, in-8.º

3.) *8 Vilhancicos*; estavam em poder do Conde de Unhão, que os tinha encomendado.

4.) *Psalmo=Dixit Dominus=a 8 vozes*.

5.) *Miserere a 8 vozes*.



6.) *Lamentações da Quarta, Quinta e Sexta-Feira da Semana Santa a 12 vozes.*

7.) *Alma redemptoris Mater a 8 vozes.*

8.) *Magnificat a 8 vozes.*

9.) *Salve Regina a 8 vozes.*

10.) *Delicta juventutis meæ.*

11.) *Adjuva nos Deus a 6 vozes.*

12.) *Responsorios do Officio de Defunctos a 8 e 12 vozes.*

Escreveu e compoz tambem uma grande quantidade de *Romances profanos* de que falla (b) D. Francisco Manoel de Mello, e a musica e poesia de muitas outras composições, como *Vilhanicos da Conceição, Natal, Reis e Lamentações a varios Santos a 2, 3, 4, 6, 8, 11 e 12 vozes*, que seu cunhado Manoel de Sousa Pereira, Conservador da Livraria Real de Musica, tinha colligido para os mandar imprimir. Formavam varios volumes.

Machado, viu o primeiro volume que continha *Romances*, porém diz que não sabe aonde ficou depois da morte do seu possuidor primitivo.

Lesbio deixou muitos discipulos. Citamos os mais distinctos: Antonio de S. Jeronymo Justiniano, Fr. Manoel dos Santos, e Fr. Miguel Leal.

Transcrevemos sobre Lesbio estes versos d'um escriptor nacional: (c)

Lesbius ille choris sacri moderator aloris
 More cadens numeris Mariæ dum verba sonoris
 Aptat Appolinea disponens arte figuras
 Non sibi de lauro patitur connectere Musas
 Serta reudentem Stellata in sede coronam
 Certus habere.

Em quanto estreita ao numero sonoro
 De airosa melodia
 As palavras da candida Maria,
 Dispondo em vozes puras
 Se por arte Apollinea altas figuras,

Morrendo como Cisne, acha desdouro
Das Musas acceitar o verde louro,
Tendo por certa no estrellado assento
Corôa de mais alto luzimento.

(a) A data, 1660, que Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. v, pag. 463, traz, não é exacta, assim como o nome: *Antonio Lesbio Marques*.

(b) *Obras metricas*, Avena de Terpsichore, Ton. 8 e 10.

(c) P.^o Antonio dos Reis, *Enthusiasmus Poeticus*, n.^o 142.

LIMA (Braz Francisco de) — Fez os seus estudos musicaes na Italia (Napoles) a expensas de D. José; quando voltou á patria foi collocado no Seminario patriarchal, conjunctamente com seu irmão, que é o objecto da noticia seguinte.

LIMA (Jeronymo Francisco de) — Irmão do precedente e professor do Seminario patriarchal no tempo de D. José. Foi com seu irmão pensionista do governo na Italia, e estudou em um dos conservatorios de Napoles; voltando a Lisboa alcançou o logar indicado.

Nasceu em Lisboa a 30 de Setembro de 1743 e falleceu a 19 de Fevereiro de 1822.

Deixou algumas operas, que abaixo mencionamos e que foram muito estimadas em seu tempo.

A opinião dos artistas ainda é hoje mui favoravel a este compositor. As operas são:

1.) *Lo Spirito di contradizione*, cantada no Theatro de Salvaterra em 1772.

2.) *Teseo*, cantada em Queluz, 1783.

3.) *Gli Orti Esperide*, Ajuda, 1779. Este assumpto já fôra tratado 15 annos antes por Luciano Xavier dos Santos.

4.) *Hercule e Hebe*, 1785.

5.) *La vera constanza*, Ajuda, 1789.

LISBOA (B. da Silva) — Temos d'este escriptor uma traducção portugueza de uma biographia de Haydn, publicada em França com este titulo:

Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, et d'un grand nombre d'Académies, lue dans la scéance publique de la classe des Beaux-Arts, le 6 Octobre 1810 par Joachim le Breton, secrétaire perpétuel de cette Académie, etc. Paris, 1810, in-4.º

Parece-nos, que é a unica biographia que ha em portuguez do illustre classico allemão.

Louvamos o empenho de Lisboa, porém sentimos que escolhesse para a sua tradução uma noticia cheia de anedoctas e de factos inexactos, em logar de qualquer das boas biographias de Greisinger, (a) Dies (b) ou Simon Mayer. (c)

(a) *Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig, 1810, in-8.º*

(b) *Haydn's Biographie nach mündlichen Erzählungen desselben, Wien, 1810, in-8.º*

(c) *Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di Giuseppe Haydn. Bergamo, 1809, in-8.º*

LOBO (D. Affonso)—Compositor distincto. Viveu pelos annos de 1555.

Foi primeiramente Mestre de Capella em Lisboa e depois nomeado a 18 de Setembro de 1601 para o mesmo cargo na egreja primacial de Toledo, onde passou o resto da sua vida. Lope de Vega, qualificava-o: *um dos maiores artistas do seu tempo.*

As suas obras (*Missas*, principalmente) existiam espalhadas pelas Bibliothecas do Escurial, na Capella Real de Madrid e em varias egrejas de Hespanha.

Uma d'ellas, a *Magnificat a 8 vozes*, inserta no seu *Livro de Motetes*, que foi publicado, encontra-se na interessante e mui preciosa publicação de D. Hilarion Eslava: *Lyra Sacro-hispana. Madrid, 18. . . 1869. 10 volumes, fol.*

LOBO (Duarte ou Lupus)—Um dos nossos mais celebres compositores no estylo sacro, e chefe d'eschola.

Debaixo da sua direcção, formou-se um grande numero de compositores e artistas, dos quaes citamos os mais distinctos:

Christovam da Fonseca, Frovo, Fernando de Almeida, Faria, Fogaça, Antonio de Jesus, Fr. Antonio da Madre de Deus etc. (a)

Lobo aprendeu a musica com o celebre Manoel Mendes, mestre da Cathedral de Evora, e tanto se applicou, que egualou e talvez até excedeu o proprio mestre. O primeiro cargo, que foi chamado a occupar, foi o de Director da Capella do Hospital real de Lisboa em 1600, e depois passou para o mesmo lugar na Cathedral d'esta cidade, que regeu pelo espaço de 45 annos. Durante este longo periodo levantou a reputação da Capella, que ia diminuindo pelo pouco zelo dos seus antecessores e alcançou com a sua vontade e energia uma execução digna de uma Capella de primeira ordem.

Morreu como Reitor do Seminario patriarchal, cargo para que tinha sido nomeado já com 103 annos.

Antonio Fernandes (b) fez muitos elogios a Lobo, e eram certamente merecidos, pois os seus contemporaneos são unanimes em o applaudir e reconhecer como um verdadeiro talento musical; ainda hoje, quando já tres seculos passaram sobre o seu nome e sobre as suas composições, são ellas estimadas por musicos, como Fétis. Esta circumstancia lisongeia-nos muito, e constitues na nossa opinião o maior elogio que se possa fazer a Duarte Lobo.

O que caracteriza principalmente o talento d'este artista, é a facilidade com que escrevia a grande numero de vozes; é sabido, que as difficuldades do contraponto, que são grandes, quando se escreve para dous coros ou 8 partes reaes, augmentam consideravelmente para as composições a maior numero de vozes.

Não é pois pequeno o merito de Lobo, considerado só que seja por este lado.

O celebre Benevoli, de quem já fallamos (c), teve grande influencia sobre o estylo do nosso artista; confessaremos porém, em abono da verdade, que o compositor italiano escreveu com mais pureza do que o portuguez, o que em nada diminue o merito d'este. Entre os seus discipulos aquelle que levou até ás ul-

timas consequencias o systema de Lobo, foi Fr. Miguel Leal na sua celebre missa a 9 coros ou 36 vozes reaes.

Eis as composições que conhecemos de Lobo:

OBRAS PRATICAS

1.) *Canticum Magnificat quatuor vocibus*. Antuerpiæ ex Officina Plantiniana Moreti, 1605, fol. gr.; contém 16 *Magnificas* de diversos tons.

2.) *Nataliciæ noctis responsoria, quatuor et octo vocibus*.

3.) *Missæ ejusdem noctis, 8 vocibus*.

4.) *B. Virginis Mariæ Antiphona, 8 vocibus*.

5.) *B. Mariæ Virginis Salve choris, tribus et vocibus undenis*.

6.) *B. Mariæ canticum: Magnificat quatuor vocibus*. Antuerpiæ, apud Joanes Moretum, 1611, (d) fol. gr.

7.) *Missæ quatuor, quinque et sex vocum*. Ibi, per eundem Typ. 1639, fol. gr. No principio vem um *Asperges e Vidi aquam a 4 vozes*.

8.) *Missæ quatuor, quinque, sex et octo vocibus*. Ibi, apud Balthazarem Moretum, 1621, fol. gr.

9.) *Officium defunctorum, em Cantochão*. Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1603, in-4.º

10.) *Liber Processionum et Stationum ecclesiæ Olyssiponensis in meliorem formam redactus*. Ibi, apud Petrum Craesbeck, 1607.

11.) *10 Psalmos de Vespuras, de diversas vozes*. Estante 36, N.º 814.

12.) *5 Missas, 4 Lições de Defuntos e a Sequencia da Missa, a 4, 6, 8, 9 e mais vozes*. Estante 36, N.º 806.

13.) *Motetes de Defuntos*. N.º 810.

14.) *2 Vilhancicos ao SS. Sacramento*. Estante 28, N.º 703.

OBRAS THEORICAS

15.) *Opuscula musica nunc primum edita*. Antuerpiæ, 1602, in-4.º

Os numeros 11, 12, 13, 14 e 15 existiam todos na Bibliotheca musical de Lisboa.

Faria lembrou-se de Lobo com as seguintes estrophes:

El Lobo en la theorica lustroso
D'este studio, que tanto oydo engaña. etc.

(a) Quem quizer conhecer os outros discipulos de Lobo, veja a primeira tabella synoptica das Escholas.

(b) *Arte de musica de canto de orgão e de cantochão, etc.* Lisboa, 1626 in-4.º

(c) Vide a Biographia de Fr. Miguel Leal.

(d) Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. v, pag. 347, traz 1605.

(e) *Fonte de Aganipe*, part. 2. Poem. 10, est. 72.

LOBO (Heitor)—Famoso organista (a) que em 1559 concertou o orgão grande de Santa-Cruz, accrescentando-lhe mais registos e sugeitando-o a reformas tão profundas, que equivaliam ao trabalho de uma nova factura. Foi tambem manufactor de um orgão e de um realejo (b) curioso, com doçainas e charamellas.

Esperamos voltar mais tarde á questão dos *Orgãos* e dos artistas que se dedicaram a esta industria; o assumpto, que infelizmente ainda está virgem, não é de pequena importancia. Queira o leitor convencer-se á vista da seguinte nota que extraímos de um livro authentico (c) e que nos deixou não poucas saudades de tempos que já lá vão:

«Nos principios do seculo xvii havia em Lisboa 70 mestres de canto, 6 mestres que faziam manicordios e 5 que faziam orgão.»

(a) D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica dos Conegos Regrantas*, vol. II, pag. 329.

(b) Idem, *Ibid.*

(c) Nicolau de Oliveira, *Livro das grandezas de Lisboa*, pag. 181.

LÓPES (Lazaro)—Artista, que vem já citado em dois documentos da biographia de André d'Escobar. (a)

Tocava o instrumento denominado: *Charamella*, e servia na Sé, aonde estava empregado no officio de *tanger a Santos e Festas*.

Era igualmente tangedor do mesmo instrumento na Capella da Universidade de Coimbra em 1579 e tinha 16\$000 réis de ordenado, somma importante para o tempo e que devia collocar o artista n'uma certa independencia.

(a) Vide a sua biographia, 1.º e 2.º documento.

LUIZ (Francisco)—Presbytero e Mestre da Capella da Sé de Lisboa; nasceu n'esta cidade no meado do seculo xvii e morreu a 27 de Setembro 1693; jazia sepultado na parochia de Nossa Senhora dos Martyres.

Compoz:

1.) *Texto da Paizão da Dominga de Ramos e de Sexta-Feira maior a 4 vozes. Ms.*

2.) *Psalmos e Vilhancicos para differentes vozes. Ms.*

LUSITANO (Vicente)—Celebre theorico do xvi seculo!

Nasceu em Olivença; passou a maior parte da sua vida em Viterbo e em Padua, e vivia ainda em 1551 em Roma. Concordamos com Fétis, que attribue o appellido de *Lusitano* á qualidade de Vicente ser portuguez; os italianos tinham na idade media e principio da renascença o costume de designar os artistas estrangeiros que se estabeleciam entre elles, e até os proprios italianos, com os nomes das suas respectivas nacionalidades; poderiamos citar em abono d'esta nossa asserção muitos exemplos, limitar-nos-hemos porém a lembrar: Il Spagnuololetto, Il Borgonhese, Portogallo, Regio Montanus, Gabrielli la Ferrarese, Bartolini de Faënza, Vincenzo da Modena, Rafaele di Urbini, Il Veronese, Pico de la Mirandola, Pedro Hispano e muitos outros.

O que dá ainda mais força a esta hypothese, é não ser o nome de Lusitano patronimico usado entre nós em tempo algum. No nome Vicente, concordam Fétis (a), Forkel (b), Burney (c), Machado (d), e o cardeal Saraiva (e); este ultimo até traz simplesmente o nome: *Vicente*.

A reputação de Lusitano proveu-lhe do livro que escreveu e que em seguida apontamos, e principalmente de uma discussão ocorrida entre elle e o celebre Nicola Vicentino. Esta questão, que excitou um grandissimo interesse no seculo XVI, nasceu d'esta maneira:

Sahindo no fim de Maio de 1551, Vicente Lusitano e Nicola Vicentino de uma casa aonde acabavam de assistir á execução de um trecho musical a varias vozes, composto sobre o Canto-chão da *Regina Celi*, entraram, como era bem natural, na apreciação da composição que tinham ouvido.

Lusitano pretendia que era do genero diatonico; ora é claro que esta opinião devia encontrar um inimigo terrivel em um homem, que, como Vicentino, queria resuscitar os generos chromatico e enharmonico dos gregos e applical-os ao systema harmonico da época, que era sobretudo diatonico. O italiano, exasperado com os argumentos do theorico portuguez, chegou a avançar no calor da questão, que nem elle (Lusitano) nem nenhum musico podia dizer precisamente em que genero de musica escrevia, e declarou que o podia provar. Lusitano apesar d'esta declaração não desistiu da sua opinião, o que deu origem a uma aposta de dous escudos d'ouro, somma consideravel n'aquelle tempo.

Os dois antagonistas apresentaram as suas opiniões aos artistas Ghisilino Dankerts e Bartholomeo Escobedo, chantres da Capella pontifical, que foram escolhidos para juizes da questão. Chegado o dia da discussão, isto é a 7 de junho de 1557, fallaram ambos os musicos na Capella pontifical do Vaticano em presença de todos os chantres d'ella, varios cardeaes e outros grandes dignatarios da igreja romana; e tão bem defendeu Lusitano a sua opinião e refutou a do italiano, que este ultimo foi condemnado a pagar os dois escudos d'ouro, que constituíam a aposta.

Não conhecessemos nós mais nada da vida de Lusitano, além d'esta discussão, que bastaria ella para o classificar como um theorico mui distincto e de grandes conhecimentos na sciencia

da sua arte, pois não seria certamente facil vencer um adversario de quem Burney diz :

«He was a practical musician, and appears to have known his business; in his treatise he has explained the difficulties in the Music of his time with such clearness, as would have been useful to the student and honorable to himself, if he had not split upon enharmonic rocks and chromatic quick-sands.» Fétis (g) confirma esta apreciação, dizendo que Vicentino era tido no seu tempo por *un musicien savant*. Depois de considerarmos o merito do adversario, que ainda em cima era poderosamente protegido pelos representantes da casa d'Este (h), devemos tambem attender ao logar da discussão, que se effectuou diante do auditorio talvez mais illustre d'aquelle tempo. Honremos pois a memoria de Lusitano!

Vicentino encolerizado contra os arbitros, seguiu o seu protector a Ferrára e tratou de delinear logo o plano de uma grande obra (l) que publicou depois, e em que elle descreve a questão que teve com Lusitano; póde ser que alguém, illudido pelas apparencias de verdade que a obra apresenta, em vista dos documentos que n'ella estão incluídos, aprecie a discussão que houve entre os dois theoreticos de uma maneira menos favoravel para o nosso compatriota; por isso advertimos, que Vicentino alterou completamente o estado da questão, torcendo-a pouco lealmente para dar ás suas razões uns vizes de verdadeiras; Vicentino substituiu na sua obra, ao objecto particular da questão julgada, uma discussão de theoria diversa da que se tratava; a razão d'este procedimento é obvia.

Cautella pois.

Esta discussão mencionada por Arteaga (i), e a maneira como o author italiano a apresenta, indica bem, que elle não comprehendeu o estado d'ella; Guiseppe Baini (j) relata esta controversia como toda a clareza e minuciosidade no livro que abaixo citamos, pois teve o cuidado de consultar os manuscritos originaes que existem na Capella Pontifical e principalmente o livro de Dankerts. (k)

Podemos felizmente apresentar ao leitor toda a citação relativa a esta questão, que ainda muito depois de resolvida, excitou ainda por longo tempo, o mundo artistico da Italia e da Europa.

Vão tambem conjunctamente algumas noticias biographicas de muito interesse, relativas ao adversario de Lusitano.

«Non sia discaro al lettore di risapere alcuna cosa del Vicentino detto l' arcimusico, e dell' accennata controversia. D. Nicola Vicentino fu maestro in Ferrara alla corte dell duca Alfonso I, ed insegnò la musica operativa, ed il suonar di tasti, in cui al dir del Doni giuniore fu molto bene esercitato, al ridetto duca Alfonso, al cardinal Ippolito seniore di lui fratello, ch'ebbe tra suoi famigliari l'Ariosto, ed alla monaca suor Leonora di loro zia, come pure ai figli del duca, cioè Ercole II. ed Ippolito giuniore, e alle figlie di Ercole, Anna, Lucrezia, e Leonora, e tutti ne profitarono sodamente, ed alti elogi ne riportarono, siccome può vedersi nell'antica musica ridotta alla moderna pratica del medesimo Vicentino pag. 10., nella dedica che fece alla nominata Lucrezia Francesco Patrizi della sua Deca istoriale della poetica, nella lettera, che Bartolommeo Ricci scrisse da Venezia al duca Ercole nell'anno 1548. in cui la nominata Anna andò a marito, e nella dedica di Giglio Gregorio Giraldi del terzo de' suoi dialoghi sulla storia de' poeti.

«Non molto dopo l' esaltazione d' Ippolito giuniore al cardinalato avvenuta li 20. di Dicembre 1538. lasciò il Vicentino la corte di Ferrara, e tutto si dedicò come cappellano e maestro ai servizi d' Ippolito. Trovandosi pertanto in Roma, emporio allora fioritissimo di ogni maniera di colti musici, incominciò egli a spargere qua e là n'è ritrovi de' professori di musica parecchi cenni delle sue arcane musicali cognizioni nei due generi sconosciuti cromatico, ed enarmonico; e donò a varie persone le copie di un suo libro di madrigali, che fatto aveva stampar in Venezia con il seguente spezosissimo titolo:

«Dell' unico Adriano Villaert discepolo D. Nicola Vicentino Madrigali a 5 voci per Teorica e per Pratica da lui composti al nuovo modo del celeberrimo suo maestro ritrovati. Lib. I. Venezia 1546.



«L' incontro di quest' opera in Roma non corrispose alle lusinghe del Vicentino, perciocchè solo si celebravamo i solecismi del titolo speizioso, onde non potendo egli trovare per cotal via quella superiorità di fama, che aveva sperato, continuò ad annunziare con arcane anfibologie le sue recondite cognizioni, le quali non volle mai comunicare ad alcuno sotto il pretesto, che allora le renderebbe pubbliche, quando avesse ottenuto una situazione a se, come la cappella del Papa, o di altro sovrano per ricompensa dei quindici anni spesi per l' acquisto di tanta scienza.

«Gli fu per ciò fatto riflettere da alcuni amici, che sì alto silenzio oltre il non procacciargli nome, lo avrebbe ben presto gittato nel novero dei cerretani, ond' ei finalmente s' indusse a stipolare un' epoca siccome fece in Roma il di 25. di Ottobre 1549. per gli atti di Felice de Romaulis notaro di Camera, in cui promise a sei famigliari del card. Niccolò Ridolfi (nipote per canto di sorolla del Pont. Leone X.) i quali molto si diletta- vano della musica, di insegnare loro gratuitamente a cantare alcune cantilene da se composte nei ridetti due generi cromatico, ed enarmonico, a condizione, che, sotto pena di duecento scudi, niun di loro potesse prima di dieci anni insegnare i ridetti due generi inusitati, o parlarne, o scriverne per modo, che la cognizione di essi venisse a palesarsi.

«Questa nuova scuola di musicali misteri aperta in Roma a sei sole persone aguzzò per modo la curiosità dei maestri, che, per quanto il Vicentino fosse accorto, non seppe guardarsi dai lacci, che per ogni dove gli eran tramati. Soleva Bernardo Acciajoli Ruccellai tenere spesso nella nobile sua abitazione accademie di musica. Un dì nel fine di Maggio dell' anno 1551. vi si eseguì fra gli altri un concerto composto sopra il canto gregoriano dell' antifona *Regina Coeli*. Terminata l' accademia sortirono insieme dal palazzo dell' Acciajuoli, il Vicentino, ed un altro cotal maestro chiamato D. Vincenzo Lusitano. e discorrendo della musica eseguita, presero questione sopra il merito del ridetto concerto. Dopo alcun poco di dibattimento il Lusitano gittò la proposizione, che quel concerto in fine era una musica puramen-

te diatonica: il Vicentino riscaldato, rispose tosto: puramente diatonica? Voi siete il bravo maestro! nemmeno conoscete una musica di qual genere sia. La disputa qui divenne accanita; e non volendo nè l' uno nè l' altro cedere, convennero finalmente ad istanza delle molte persone quivi radunatesi, di eleggere due giudici, e prescelsero di comun consenso Bartolommeo Escobedo di Segovia, e Ghisilino Dankerts di Tholen in Zeelanda amendue cappellani cantori pontificii, sommi compositori, e profondi teorici, alla presenza de' quali avrebber detto le loro ragioni; eglino avrebbero sentenziato inappellabilmente, e colui che fosse giudicato avere il torto, pagherebbe al vincitore due scudi d' oro.

«La mattina dei 2. Giugno si recarono amendue i disputanti alla chiesa di S. Maria in Aquiro degli orfani ove trovavansi i cantori apostolici per la solenne messa del SS. Sacramento, e pregarono l' Escobedo, ed il Dankerts a volersi compiacere di giudicare la loro vertenza. *Io, disse il Vicentino, mi sono offerto di provare, che nissun musico compositore intende di che genere sia la musica che loro compongono, et quella che si canta comunemente ogni dì.* Soggiunse il Lusitano: *Ed io ho risposto in nome di tutti li musici, et offertomi di provare, che io so di che genere sia la musica che oggidì li compositori compongono, et si canta comunemente.* Ciò udito l' Escobedo, ed il Dankerts accettarono le parti di giudici.

«Aveva intanto risaputo il cardinal Ippolito questa disfida: e volle che si tenesse siffatta disputa musicale nel suo palazzo alla sua presenza il giorno 4. di Giugno.

«Tutti vi si recarono all' ora stabilita: mancò peraltro il Dankerts ch' era dovuto partire da Roma per affari della capella.

«La disputa fu eseguita in una gran sala con apparato degno della magnificenza di quel grandissimo principe cardinale. Amendue i disputanti per ben tre ore si distesero a sfoggio in musicali erudizioni, che divertirono piacevolmente la coltissima e numerosissima udienza, ma che poco o nulla avevan che far con l' assunto. In fine il cardinale pretendeva che l' Escobedo pronunziasse la sentenza decisiva: ma egli si scusò costantemente per



la mancanza dell' altro giudice: e fu aggiornata la seconda dis-
fida nel palazzo apostolico per la mattina del dì 7. di Giugno.

«La mattina dei 5. essendo tornato in Roma il Dankerts, li
due disputanti furono da esso, e gli contarono quanto era avve-
nuto il giorno innanzi. Ghisilino però uomo avveduto, disse loro,
che nel disputare a braccio si soleva sovente trascorrere in que-
stioni secondarie, onde meglio sarebbe stato, che amendue po-
nessero in iscritto le prove del rispettivo loro assunto; e così il
giudizio sarebbe ponderato, e la sentenza non soggetta all' ar-
bitrio.

«Scrissero di fatto il Vicentino ed il Lusitano la sua schedola
di ragioni, ed inviaronla ai due giudici segnata l' una e l' altra
il dì stesso 5. di Giugno.

«La mattina dei 7. Giugno nella cappella apostolica al Va-
ticano presenti tutti i cappellani cantori, ed inoltre Monsig. Gi-
rolamo Maccabei vescovo di Castro, e maestro della capella,
Annibale Spatafora archimandrita di Messina, Mons. Marcanto-
nio Falcone vescovo di Cariati, e Gian Francesco Caracciolo
abate di S. Angelo Tasanello inviati dal cardinal di Ferrara,
e molti altri signori che intervennero, si presentarono li due
avversarii. L' uno e l' altro propose il suo assunto, e quindi attac-
caron la disputa, da cui per la seconda volta non si sarebbe po-
tuto conchiuder nulla. Allora i giudici dimandarono loro, se vole-
vano, che la sentenza si desse sopra le ragioni esposte nelle res-
pettive schedole segnate il dì, 5., al che risposero quelli di sì, e
vi si sottoscrissero. Lette allora pubblicamente le due schedole o
informazioni, passarono i giudici a dar la sentenza nei seguenti
termini.

*«Christi nomine invocato, etc. Noi Bartolomeo Escobedo et
Ghisilino Dankerts giudici sopradetti per questa nostra diffini-
tiva sententia et laudo in presentia della detta congregazione, et
delli sopradetti D. Nicola et D. Vincentio, presenti, intelligenti,
audienti, et per la detta sententia instanti: pronuntiano,
sententiano, et laudiamo il predetto D. Nicola non haver in voce
nè in scritti provato sopra che sia fondata la sua intentione*

della sua proposta. Immo per quanto pare in voce et in scritti il detto D. Vincentio ha provato, che lui competentemente conosce, et intende di qual genere sia la compositione, che oggidì comunemente li compositori compongono, et si canta ogni dì: come ogniuno chiaramente di sopra nelle loro informationi potrà vedere. Et per questo il detto D. Nicola dover esser condannato, sì come per la presente lo condanniamo nella scommessa fatta tra loro come di sopra. Et così noi Bartolomeo et Ghisilino sopra-detti ce sottoscrivemo di nostre proprie mani. Dat. Romae in palatio apostolico et capella predetta. Die septima Iunii anno supradicto (1551) pontificatus sanctissimi D. N. Domini Iulii Pape tertii anno secundo.

*Pronuntiavi ut supra, ego Bartolomeus Escobedo,
et de manu propria me subscripsi.*

*Pronuntiavi ut supra, ego Ghisilinus Dankerts,
et manu propria me subscripsi.*

«Puó di leggieri immaginarsi quali fossero le smanie del Vicentino uomo di punto, e fastoso nell' udire tali parole (le quali io ho trascritte dall' originale stesso del Dankerts come vedrassi in seguito.) Pagó per altro all' istante la sua scommessa.

«Il cardinal Ippolito ricevuta questa nuova per mezzo dei soprannominati prelati, lo Spatafora, il Falcone, ed il Caracciolo, che si trovaron presenti alla disputa di suo ordine nella cappella apostolica al Vaticano, prese parte a favore del suo maestro D. Niccola, credendo di essere egli medesimo nella sentenza affrontato; e molto vi sarebbe voluto a tranquillizzarlo: ma fortunatamente dopo alquanti giorni dovette partire per Ferrara, donde passò a Siena, e quindi di nuovo a Ferrara: e siccome fu seguito dal Vicentino rimase in Roma sopito il musicale periglioso incendio.

«D. Vincenzo Lusitano temendo, che potesse scoppiare col tempo alcun sotterraneo vulcano, pensò bene di dare alle stampe un' operetta, che intitolò:

«Introduzione facilissima et novissima di canto fermo, et figurato contrapunto. Roma, per Antonio Blado, 1553. in cui si



mostrò per alcun modo ammiratore delle cognizioni del Vicentino, e così credette di assicurarsi.

«Il Vicentino pieno di fuoco e di collera, incoraggiato dal favore del cardinale si pose a scrivere un' opera, che terminò in quattro anni, e la intitolò:

«L'antica musica ridotta alla moderna pratica con la dichiarazione, et con gli esempj dei tre generi con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali. Appena tornato in Roma con il cardinale la fe stampare per Antonio Barrè il 1555. a spese dello stesso Ippolito, siccome confessa nella dedica.

«Nel cap. 43. del lib. 4. di quest' opera riportò il Vicentino per brevità i cenni della riferita contesa, ma alquanto sconciamente; perciocchè fra le altre vi sono tre patentissime inesattezze. Dice alla pag. 95., che la sentenza fu data dai due giudici il di 7. Giugno dopo quattro o sei giorni, dacchè furono loro inviate le informazioni: laddove nella pagina stessa a tergo confessa che le due informazioni furono scritte da se, e dal Lusitano il di 5. Giugno.

«Dappoi afferma, che li due giudici furono d' accordo insieme, e facero la sentenza contro di esso, e la mandarono a presentare al cardinal di Ferrara in sua presenza per mano del Lusitano; che il cardinale dopo averla letta gli disse, che era sentenziato a pagare li due scudi d' oro; ed ei allora li pagò. Per lo che sembra voler significare, che fosse data la sentenza dai giudici in congresso privato, lui assente, e che ei n'ebbe la nova dal cardinale, allorchè presentogliela il Lusitano: intanto però alla pag. 98; o tergo fece egli stesso imprimere, che la sentenza fu data nella capella del Papa, presente la congregazione dei cantori apostolici, e presenti, intelligenti, andienti, ed instanti D. Nicola Vicentino, e D. Vincenzo Lusitano.

«In terzo luogo vergognandosi egli stesso della insussistenza del suo assunto cambia onninamente aspetto alla disputa e l' oggetto della disfida, dicendo: (pag. 95.) *D. Vincenzo era*

d' opinione che la musica che allora si cantava era diatonica: et io gli risposi che non era diatonica semplice, ma mista delle parti più lunghe del genere cromatico, e dell' enarmonico, et delle specie del genere diatonico: et ci giocammo due scudi.

«Egli però se amava di esser creduto in questo suo garbuglio, doveva cambiare anche la sentenza, o non riportarla; perciocchè quivi chiaramente si dice (pag. 97. a ter.) *Il Lusitano in voce et in scritto ha provato, che lui per uno competentemente conosce et intende di qual genere sia la composizione, che oggi comunemente i compositori componono, e si canta ogni dì: ed a questo titolo fu dichiarato vincitore della disfida: dunque lo stato della questione era questo; e questo era ciò che il Lusitano doveva dimostrare contro il Vicentino, il quale non seppe nè in voce nè in scritto provare sopra che fosse fondata la sua intentione della orgogliosa proposta, che niun musico compositore intendeva di che genere fosse la musica che esso stesso componeva.*

«È vero che il garbuglio fu pe' malistanti; ma chi vuole ingarabullare convien che sia molto scaltro.

«Impressa, e pubblicata l'opera del Vicentino non essendo più in Roma l'Escobedo, (Bartolommeo Scobedo fu aggregato nella capella apostolica li 23. Agosto 1536. e partì di Roma alla residenza de' suoi benefizi li 25. di Ottobre 1554.) si vide Ghisilino cader sopra tutto il peso di rispondere, e difendere la sentenza.

«Compose ei tosto un dottissimo trattato, il quale dubito, che non avesse il permesso di sostire alla luce per le stampe a riguardo del cardinal Ippolito: io però ne ho veduto in Roma il MS. originale di pugno del Dankerts nella biblioteca Vallicellana segnato R. 56. num. 15. ed eccone il titolo:

«Trattato di Ghisilino Dankerts musico, et cantore cappellano della capella del Papa sopra una differentia musicale sententiata nella detta cappella contro il perdente venerabile D. Nicola Vicentino per non haver possuto provare, che niun musico compositore intende di che genero sia la musica che esso

stesso compone, come si, era offerto. Con una dichiarazione facilissima sopra i tre generi di essa musica, cioè Diatonico, Cromatico, et Enarmonico con i loro essemplj a quattro voci separatamente l'uno da l'altro, et anco misti di tutti tre i generi insieme, et molte altre cose musicali degne da intendere. Et altracciò vi sono alcuni concerti a più voci in diversi Idiomi dal medesimo autore nel solo genere Diatonico composti.

«Nel proemio, e nei primi cinque capitoli del libro I. riporta il Dankerts la narrativa circostanziata di quanto occorse in detta vertenza: lo stato della questione: le schedole originali della informazione scritte dal Vicentino, e dal Lusitano: e la sentenza: e tutto ciò con precisione di tempo, di luogo, e di persone, e con candidezza tale, che non può esser figlia se non della verità.

«Pochi anni appresso anche l' Artusi occupossi di questa disputa, e scrisse la *difesa ragionata della sentenza data da Ghisilino Dankerts, et Bartolomeo Escobedo cantori pontifici a favore di D. Vincenzo Lusitano contro D. Nicola Vicentino*, siccome può vedersi n'ell' op. intit. *Delle imperfezioni della moderna musica. Regionamenti dui del R. P. D. Gio. Maria Artusi da Bologna*. Venezia 1600 pag. 28. e segg.

«In fine certo si è, che il Vicentino fu pe' suoi tempi un grandissimo musico, fu un finissimo suonatore, e parla nell' op. cit. quanto alla pratica della musica d'una maniera, che forse oggi in molti articoli non si saprebbe dir tanto, e così aggiustatamente.

«Quindi vuoi avvertire, che le critiche contro il medesimo di Gio. Battista Doni giuniore nel *Compendio del trattato de' generi, e de' modi* pag. 4., 5., 6. di Apostolo Zenò Lett. To. 3. pag. 353. di *D. Vincenzo Requeno ne' saggi sul ristabilimento dell' arte armonica de' greci, e romani cantori*, tutte riguardano la sola teorica delli generi diatonico, cromatico, ed enarmonico, che il Vicentino si figurò a suo capriccio, e non per quello che ne rimane negli scrittori greci, de' quali ebbe scarsissime cognizioni, se pure alcun ne conobbe.

«L' orgoglio però, ed il credersi alcuna cosa di singolare nell' arte, e nella scienza musica fu il trabocco in cui miseramente egli cadde. Inventò a sua mala ventura un cembalo di più tastature per eseguirvi le musiche nei tre generi da se composti, e chiamollo Archicembalo; onde pretendeva di essere denominato in corrispondenza della sua invenzione, l'arcimusico.

«Pose nella sua opera il suo ritratto con l'epigrafe al di fuori: *Incerta et occulta sapientæ tuæ manifestati mihi*: di dentro: *Archicimbali divisionis Chromatici et Enarmonici generis practicæ inventor*, sotto il ritratto: *Nicolaus Vicentinus ætatis suæ XXXXIII.*, ed inserì nel *cap. 54. del lib. 3. pag. 70.* i seguenti tre versi posti in musica a quattro voci, il primo nel genere diatonico, il secondo nel cromatico, il terzo nell'enarmonico, che disgustarono per il loro orgoglio tutte le persone di buon senso:

*Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis.
Dulcibus ut numeris priscis certantia factis,
Facta tua, Hyppolite, excelsum super æthera mittet.*

Se il Vicentino fosse stato più modesto, era uomo da giovar sommamente all' arte; e le sue scoperte ridotte da esso in pratica tanto negli strumenti, quanto nell' esercizio delle voci sarebbero state con vantaggio immenso adottate: ma la di lui presunzione il fe tenere per un romanziere, e rovinò il tutto.»

Hawkins, (m) Gerber, (n) Choron et Fayolle, (o) pretendem que Lusitano abandonára a sua opinião pouco tempo depois d'esta discussão, e adoptára a do seu adversario; protestamos energeticamente contra semellhante asserção, que é falsa, pois as mesmas opiniões de Nicolao Vicentino e de Vicente Lusitano, discutidas na celebre sessão do Vaticano, encontramol-as mais tarde sempre adversas nos livros d'estes dois theoricos; quem fôr incredulo, compare as duas passagens da *Antica musica*, livro 4, cap. 43, fol. 95, e a do livro de Lusitano: *Introduzione facilissima di canto fermo*, fol. 23, verso, edição de 1561. (p)

Ambos os systemas de Vicentino e de Lusitano tiveram os seus partidarios entre os antigos theoreticos; porém mesmo aquelles que admittiam a possibilidade da applicação dos generos chromatico e enharmonico dos gregos á harmonia consonante, accusaram Vicentino (e com razão) de haver confundido os generos chromatico e enharmonico dos gregos, com os generos a que elle dá erradamente estes nomes. Zarlino (q) e Doni (r) até chegam a afirmar, que elle nunca lêra os theoreticos gregos e que não só ignorava o que eram os generos chromatico e enharmonico d'este povo, mas nem sequer fazia uma ideia bem exacta do genero diatonico (!)

Se houve alguns theoreticos (Botrigari e Doni) que admittiram a possibilidade da adopção dos generos chromatico e enharmonico, fizeram-no todavia com restricções importantes; o primeiro (s) concedia a admissão só pelo systema *mixto* e *temperado* chamado pelos italianos: *partecipato*. Foi tambem debaixo d'este ponto de vista que Doni tratou da regeneração d'estes generos na musica moderna. (t) Mesmo no caso em que a theoria de Vicentino fosse admissivel, nem sequer se poderia glorificar com esta descoberta, porque esta tentativa já tinha sido feita na eschola de Bolonha, no começo do seculo xvi por Spartaro. (u)

A todas estas razões mais ou menos fortes que aqui apresentamos contra a vã tentativa de Vicentino, accresce a ultima, a mais forte de todas; é a analyse que Fétis (v) nos apresenta de um exemplo de harmonia, supposta chromatica e enharmonica que se encontra no terceiro livro da *Antica Musica*; o incansavel musicographo belga mostra n'esta analyse o absurdo das successões que Vicentino apresenta, e que são puramente phantasticas; além d'isso tambem está provada (por Fétis) a impossibilidade da admissão dos generos chromatico e enharmonico na harmonia consonante, exceptuando os casos das attracções das dissonancias naturaes, que se dão nos generos mencionados, e o caso das relações multiplas das alterações dos intervallos.

Citamos mais uma nota curiosa de Bainsi, a respeito da applicação dos tres generos mencionados, e que vem collocar ainda em melhor luz a ideia de Vicentino:

«Il Vicentino nella citata opera: *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, inserisce varii esempi di composizioni ne' suoi immaginati generi di musica: alla pag. 62. v' ha il motteto a 4 voci: *Haec dies quam fecit Dominus*, tutto cromatico. Alla pag. 67. v' ha il madrigale a 4. voci: *Soave e dolce ardore*, tutto enarmonico. Alla pag. 68. v' ha il madrigale: a 4. voci: *Dolce mio ben*, che si può cantare in cinque modi: 1. Diatonico, 2. Cromatico, 3. Cromatico, ed enarmonico. 4. Diatonico, e cromatico. 5 Diatonico, cromatico, ed enarmonico. Alla pag. 69. v' ha il madrigale a 4. voci: *Madonna il poco dolce, e il molto amaro*, misto delle sepcie dei tre ridetti generi. Alla pag. 70 v' ha i tre versi sopraccitati: *musica prisca caput*, il primo in musica diatonica, il secondo in cromatica, il terzo in enarmonica. Alla pag. 71. v'ha il: *Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum*, a 5 voci, tutto cromatico. Io non istimo gran fatto queste composizioni, nè vuò garantirle come tali quali il Vicentino le immaginava: molto però mi piace di leggere, pag. 61. a tergo, che in fine faceva egli eseguire queste ed altre siffatte composizioni dai suoi scolari avendoli resi capaci di intonare i diesis maggiori e minori, i semitoni maggiori e minori, i toni maggiori e minori, le terze minime, più di minori, e più di maggiori, li salti di più di quarta, di manco di quinta, e di più di quinta, ed altri per rapporto al genere diatonico sproporzionati ed irrazionali. Per lo che ad evidenza vien dimostrato, che come il genere diatonico è il più semplice, ed il più naturale all' uomo, così l' umana voce può eseguire, e l' orecchio gusta soavemente molte altre divisioni non diatoniche, siccome moltissime volte fece a me, a me che scrivo, udire il dottissimo D. Vincenzo Requeno nella sua spinetta che accordava ora con le divisioni di Aristosseno, ora con quelle di Archita, o di Didimo, o di Filolao, o del sistema equabile, tutte all' orecchio sommamente gradevoli.»

Entretanto é curioso vêr como os sabios theoricos do XVI seculo gastavam o seu tempo a encastellar argumentos sobre argumentos, a favor de dois generos de musica que não tinham ra-

são de ser n'aquelle tempo, porque os elementos que lhe haviam de dar vida, ainda não existiam; e todo este trabalho era originado pela transmissão d'esses termos, que os gregos lhes tinham legado e cujos escriptos os theoreticos estudavam então avidamente, termos estes, que não tinham a menor relação, nem com a tonalidade do cantochão, que era a unica então conhecida, nem com a harmonia que lhe servia de base.

Conhecemos apenas uma composição de Lusitano: *Motete, sex et octo vocibus*. Romæ, 1551, in-4.º

Encontrava-se esta collecção na Bibliotheca Real de Munich, quando Gerber escrevia o 4.º volume do seu *Diccionario* (1813).

Em compensação, citamos a seguinte obra, que honra o seu author :

Introduzione, facilissima e novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, e in concerto con regole generali per fare fughe differenti sopra il canto fermo a 2, 3 e 4 voci, e compositioni, proportioni, generi Diatonico, Cromatico, Enarmonico. Roma, por Antonio Blado, 1553, in-4.º, de 86 paginas com o retrato do author.

2.ª edição: *In Venetia appresso Francesco Marcolini*, 1558 in-4.º de 23 folhas duplas. (x)

3.ª edição: *In Venetia appresso Fr. Rampazetto*, 1561, in-4.º

Em Lisboa publicou-se uma traducção portugueza d'esta obra, por Bernardo da Fonseca. Lisboa, 1603.

Parece-nos que fechamos dignamente esta biographia; citando a apreciação lisongeira que Fétis (y) faz d'esta obra :

«Tout ce qui concerne les fugues, ou plutôt les imitations et les genres dans ce petit écrit, depuis la pag 17 jusqu'à la page 23, de la deuxième édition, est digne d'intérêt et contient de fort bonnes observations qu'on chercherait en vain dans d'autres ouvrages.»

(a) *Biogr. Univ.*, vol. v, pag. 278.

(b) *Allgemeine Literatur der Musik*, pag. 296.

(c) *History of Music.*, vol. III, pag. 162.

(d) *Bibl. Lusit.*

(e) *Lista*, pag. 49.

(f) Celebres contrapontistas e compositores theoreticos do XVI seculo.

(g) *Biogr. Univ.*, vol. VIII, pag. 340.

(h) Nicolao Vicentino tinha sido mestre d'estes principes poderosos, e era particularmente protegido por Hyppolito d'Este, Cardeal de Ferrara; este ultimo ressentiu-se tanto da decisao dos arbitros, que teria certamente exigido a annullação da sentença, como satisfação pessoal, se não se viasse obrigado a partir poucos dias depois da discussao, para Ferrara, e não tivesse voltado a Roma, senão quatro annos depois.

(i) *Rivoluzione del theatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*, Bologna, 1789, vol. VI, pag. 222.

(j) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, capellano cantore, etc.* Dalla Società Typographica, 1828, vol. I, pag. 322-348, Nota 424 e 426.

(k) *Trattato di Ghisilino Dankerts, musico et cantore capellano della capella del Papa, sopra una differentia musicale sententiata nella detta capella contra il perdente venerabile. D. Niccola Vicentino, per non haver potuto provare che niun musico compositore intende di che genere sia la musica che esso stesso compone, come si era offerto. Con una dichiarazione facillissima sopra i tre generi di essa musica, cioè diatonico, cromatico et enarmonico con i loro esempi, a quatro voci separatamente l'uno dall' altro et anco misti di tutti tre generi insieme et molte altre cose musicali digne da intendere, etc.*

Este manuscripto importante encontra-se em Roma, na Bibliotheca Vallicellena com a marca R. 56, N.º 15.

(l) *Antica musica ridotta alla moderna practica, con la dichiarazione e con gli esempi dei tre generi con le loro spelle e con l'inventione d'un novo instrumento, etc.* In Roma appresso de Antonio Barré, 1555, fol. Esta obra que trata dos tres generos: diatonico, chromatico e enharmonico e da sua applicação á musica moderna, foi refutada por Artusi, no seu livro: *Difesa ragionata dalla sentenza data da Ghisilino Dankerts e Bartolomeo Escobedo, cantori pontifici a favor de D. Vincenzo Lusitano contra D. Nicola Vicentino*. Bologna, in-4.º; a materia d'esta brochura foi refundida em outro livro de L. Artusi, intitulado: *Delle imperfezioni della moderna musica*, pag. 14 a 38, *Ragionamento primo*.

(m) *History of the Science and practice of Music*. London, 1776, 5 volumes, in-4.º

(n) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig 1810-1814, 4 vol.

(o) *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*. Paris, 1817, 2 vol. in-4.º

(p) O capitulo *dei tre generi* conclue, sic: «onde si mostra i stromenti fatti in fine di sonar il genere armonico, esser fatti in vano.»

(q) *Instituz. armonic. part. 4, cap. 3.*

(r) *Compendio del Trattato de' genere e de' modi*. Cap. I, pag. 4.

(s) *Il Melone*, pag. 16 e as seguintes.

(t) *Aggiunto al compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica*, pag. 126 e seguintes.

- (u) Vide Aaron: *De institut. harmon. interprete*. Io. Ant. Flamini, liber 2, cap. 9.
 (v) *Traité complet de l'harmonie*, livr, troisième.
 (x) *Biogr. Univ.*, vol. v, pag. 379.
 (y) Gerber, *Neues hist. biogr. Lexicon der Tonkünst.*, vol. iv, pag. 442, não menciona esta segunda edição.

M

MACEDO (Manoel)—Compositor portuguez, residente em Madrid no XVI seculo; escreveu varios *Motetes* e *Vilhancicos*, que não conhecemos.

MACHADO (Manoel)—Natural de Lisboa e discipulo de Duarte Lobo. O talento de execução que manifestava em varios instrumentos, valeu-lhe a nomeação de musico da capella de Felipe III de Hespanha e Portugal. Vivia ainda em 1610.

Na Bibliotheca real da musica encontravam-se as seguintes composições d'este author:

- 1.) *Cogitavit Dominus, a 4 vozes.*
- 2.) *Lamentação de Quinta-Feira maior, a 4 vozes.*
- 3.) *Salve Regina, a 8 vozes.*
- 4.) *Varios Vilhancicos.*

MACHADO (Raphael Coelho)—Compositor e escriptor theorico. Natural da Ilha da Madeira, onde nasceu em 1814; partiu para o Brazil em 1838, e ali fixou a sua residencia; julgamo-lo hoje fallecido.

Conhecemos d'este author um:

- 1.) *Methodo de musica ou Principios de Musica pratica, para uso dos principiantes.* 1842.

OS MUSICOS PORTUGUEZES

1. *Breve tratado de Harmonia*, 1851; das composições: *Musica originalis*, algumas das quaes foram traduzidas em *portuguez*, escreveu tambem bastante musica sacra.

2. *Diccionario musical, contendo todos os vocabulos da escriptura musical, termos technicos da musica, etymologia dos terminos menos vulgares e os synonymos em geral, etc.*, desde a sua maior antiguidade. Rio de Janeiro, typographia franceza, 1842, in-4.º, de 275 pag.

É o unico Diccionario de Musica que temos em portuguez e que foi de certo bem util no tempo em que foi escripto.

Machado tambem publicou as versões portuguezas dos seguintes methodos :

- 4.) *Methodo de Piano-Forte* de Hüntén.
- 5.) *Methodo de Flauta*, de Devienne.
- 6.) *Methodo de Rabeca*, de Alard.
- 7.) *Methodo de Guitarra* de Carcassi.

MADARRA (Affonso de)—O appellido d'este escriptor-theorico indica talvez a sua naturalidade. É verdade que não conhecemos cidade alguma em Hespanha ou em Portugal que tenha este nome. Talvez deva ser Madeira?

MAGALHÃES (Felipe de)—Nasceu no fim do seculo xvi em Azcidão, na diocese de Lisboa. Foi discipulo de Manuel Mendes e de tal maneira se applicou ao estudo da musica e composição, que os seus esforços dirigidos por um mestre da habilidade de Mendes, depressa o habilitaram a ser escolhido para Mestre da Capella da casa da Misericordia, recebendo de Felipe II a mesma nomeação para a Capella real de Lisboa.

Magalhães deixou muitos discipulos; citamos os distinctos: Fr. Manuel Correa, Estevão de Brito e Antonio da Madre de Deus.

Foi muito estimado pelos seus contemporaneos; (a) as suas composições manuscriptas, que eram numerosas e que citamos em seguida ás impressas, existiam archivadas na Bibliotheca municipal de D. João IV. As composições impressas de Magalhães, são:

1.) *Cantica beatissimæ Virginis*. Ulyssipone, apud Laurentius Craesbeck, 1636, fol. max.

2.) *Missa quatuor, quinque, et sex vocibus constantibus*. Ibi, per eundem Typogr: 1635, fol. max.

3.) *Cantum ecclesiasticum commendandi animas corporaque sepeliendi defunctorum; Missa et Stationes juxta Ritum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ Breviarii Missalisque Romani Clementis VIII et Urbani VIII recognitionem ordinatio*. Ulissipone, apud Pedrum Craesbeck, 1641 in-4.º

2.ª edição, com frontispicio novo. Ibi, por Antonio Alvares, 1642 in-4.º

3.ª edição, Antuerpiæ. 1691. in-4.º por Henrique Aertssens.

Em um catalogo francez de Liepmanssohn et Dufour, (b) que já por vezes mencionamos, vinha um exemplar d'esta edição com o titulo um pouco alterado, sic:

Cantum ecclesiasticum præcibus apud Deum, Animas juvandi, corporaque humandi Defunctorum Officium, Missum et Stationes juxta Ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ omnium ecclesiarum Matris et Magistrae juxta Missalisque Romani novissimam recognitionem conficiebat, Ph; Mag: in Regio sacello Cappellani Meritissimus Mesochorus Eruditissimus, ad Santiam Sacerdotem pauperum Ulissipponensium confraternitatis Sanctissimæ Trinitatis Et ipse dadalis. Nunc demo in hac postrema editione a mendis luculenter castigatum, alfluenterque illustratum sumptibus ejusdem confraternitatis id lucem prodiit. Antuerpiæ, apud Henricum Aertssens, Typographum Musices sub signo, Montis Parnassi, 1691. 4.º de iv—213 pag. (Bella edição em caracteres vermelhos e pretos.)

Este exemplar estava marcado em 25 francos, que é um preço regular, e tinha no fim uma *Litania cum quatuor vocibus* d'este auctor; ignorámos, se esta condição se dá nos outros exemplares da mesma edição.

Obras manuscriptas:

- 4.) *Missa do segundo tom a 8 vozes.* Estante 36, N.º 807.
- 5.) *Cogitavit Dominus; Lamentações de Quinta-Feira a 6 vozes.* Est. 33, N.º 776.
- 6.) *Vilhancicos da Natividade a 7 vozes.* Est. 28, N.º 702.
- 7.) *Motete: Circunderunt me a 5 vozes,* para a Septuagesima.
- 8.) *Motete: Exurge et ne repellas a 6 vozes,* para a Sexagesima.
- 9.) *Motete: Esto mihi in Deum protectorem a 5 vozes,* para a Quinquagesima.
- 10.) *Motete: Laetare Jerusalem a 6 vozes,* para a Dominga da Quaresma.
- 11.) *Motete: Miserunt Judæi a 6 vozes,* para a terceira Dominica do Advento; todos estes motetes estavam na Estante 36.
- 12.) *Litania cum quatuor vocibus;* vem no fim do exemplar citado no catalogo francez; ignoramos se foi publicada tambem em separado.

(a) Pedro Thalesio, *Arte de Cantochão*, cap. 34, pag. 70, intitula-o: *insigne*, e João Soares de Brito, *Theatr. Litter. lit.* Pn. 56, chama-o: *peritissimo em um e outro canto*.

(b) Catalogue d'une belle collection de livres de musique, 1869, in-8.º

D. MANUEL—Decimo quarto rei de Portugal.

Eis o que Damião de Goes (a) diz d'este principe, relativamente ao desenvolvimento artistico a que a musica tinha então chegado:

«Foi mui musico de vontade, tanto que as mais das vezes que estava em despacho, e sempre pela sesta, e depois que se lançava na cama era com ter musica, e assi para esta musica de camera, como para sua Capella tinha estremados cantores, e tangedores que lhe vinham de todas as partes Deuropa, a que fazia grandes partidos, e dava ordenados com que se mantinham honradamente, e alem d'isto lhes fazia outras mercês, pelo que tinha huma das melhores Capellas de quantos Reis e Principes então viviam. (b) Todalos Domingos e dias sanctos janctaua, e ceaua

com musica de charamellas, saquaboxas, cornetas, arpas, tamborins, e rabecas, e nas festas principaes, com atabales e trombetas, que todas em quanto comia, tangiam cada um per seu gyro; (c) alem d'estes havia musicos mouriscos que cantavam e tangiam alaudes e pandeiros, ao som dos quaes e assi das charamellas, harpas, rabecas e tamborins, dançavam os moços fidalgos (d) durante o jantar e cea; o serviço era esplendido como a Reis pertence etc. etc.»

(a) *Chronica de D. Manoel*, cap. 84.

(b) Esta apreciação tem certa importancia por ser feita por um homem, que era devéras artista. Vide a sua biographia.

(c) Esta circumstancia dá que pensar!

(d) Não havia de ser desengraçado, ver funcionar hoje este corpo coreographico; estamos convencidos, que o exito não havia de ser menor, dando-se demais o caso de serem algumas das dignas consortes d'esses mui dignos senhores, mui entendidas n'esta especialidade.

MANUEL (Joaquim) — Mulato dotado de talento não vulgar e particularmente notavel na execução sobre o instrumento denominado: *cavaquinho*. (a) Vivia no Rio de Janeiro em 1822, e é provavel que tivesse aprendido a musica no Seminario africano, fundado pelos Jesuitas, e de que já por vezes temos fallado.

(a) Viola pequena de quatro cordas.

MARIA (D. Carlos de Jesus) — Natural de Lisboa, filho de Manoel Alvares da Silva e Maria Corrêa de Oliveira. Nasceu em 1713 e professou a 11 de Abril de 1734. Devia ser um bom cantor, visto que occupava o logar de Cantor-Mór no real convento de Santa Cruz de Coimbra; (a) mais tarde foi Vigario do Côro em S. Vicente de Fóra. Morreu em Santa Cruz, a 11 de Agosto 1734.

Publicou com o pseudonymo de *P.º Luiz da Maia Cræcer*, que é o anagrama do proprio nome, uma:

Arte de Cantochão. Coimbra, por Antonio Simões Ferreira, Impressor da Universidade. 1726, in-4.º

Sabiu em segunda edição mais resumida, como o seguinte titulo indica:

*Resumo das regras geraes mais importantes e necessarias para a boa intelligencia do Cantochão, com uma instrução para os Presbyteros, Diaconos e Subdiaconos conforme o uso Romano. Dado novamente ao prelo com varios accrescentamentos que vão notados com este signal. * Coimbra, na Officina de Antonio Simões Ferreira, Impressor da Universidade. Anno MDCCXVI, in 4.º de II—92 pag. e Index, II pag.*

Houve pois mais do que uma edição, e talvez que Fétis, Forkel, e o Pseudo-Catalogo da Academia tenham razão, porque podia ser que a 1.ª edição, ou 1.ª, se intitulassem: *Arte de Cantochão* e as subsequentes: *Resumo*.

Innocencio da Silva, que possui um exemplar d'este *Resumo*, quer que este ultimo titulo seja o unico verdadeiro, contra a opinião de Machado (b) Fétis, (c) Forkel (d) e contra o Pseudo-Catalogo da Academia que designam esta obra simplesmente: *Arte de Cantochão*; o mesmo auctor néga egualmente a existencia de uma segunda edição, o que é falso, em vista da declaração de: *dado novamente ao prelo*, que se encontra na edição de 1741.

(a) E não em S. Vicente de Fóra como diz I. da Silva, *Dicc. Bibl.* vol. II, pag. 32.

(b) *Bibl. Lusit.* vol. III, pag. 3, e vol. IV pag. 87.

(c) *Biogr. Univ.* vol. IV, pag. 441.

(d) *Algem. Literat. der Musik*, pag. 301

MARIA (D. João de Santa)—Conego regular de S. Vicente de Fóra, natural de Terena, (Traz-os-Montes). Falleceu em Grjó a 12 de Março de 1654, no convento de S. Salvador.

Escreveu tres (a) livros de Contraponto, dedicados a D. João IV, que existiam na Bibliotheca musical d'este principe; ficaram provavelmente em manuscrito.

Platão de Vaxel suppõe ter sido Mestre de capella em S. Vicente de Fóra (?)

(a) *A Musica em Portugal*, Gazeta da Madeira de 29 de Março 1866. N.º 9.

MARIA (Fr. Thomas de Santa)—Musico theorico que conhecemos só pela citação de Solano (a), que falla de uma obra d'este auctor intitulada:

Fant. de Org.; talvez *Fantazias* ou *peças para orgão*. Solano cita uma regra d'esta obra no Livro I. Part. I cap. XII, da *Nova Instrucção musical*.

É provavel que deixasse composições que não conhecemos.

(a) *Nova instrucção musical*, Discurso III, pag. 246.

MARTINS (João)—Poeta e musico. Teve aula publica de Cantochão que foi fecundissima nos seus resultados, sahindo d'ella numerosos discipulos que, com os seus conhecimentos apregoavam a pericia do mestre. Viveu no meado do seculo XVI, (1558) e publicou em Sevilha, onde fôra Mestre de Capella, a seguinte obra, que em 20 annos teve nada menos de tres edições em Portugal.

Arte de canto-lhano puesta y reducida en su entera perfeccion, segun la practica. Sevilha, 1560, in-8.º

Foi traduzida em portuguez com o titulo seguinte:

Arte de Cantochão, posta e reduzida em sua inteira perfeição, segundo a practica d'elle, muito necessaria para todo o sacerdote e pessoas que hão de saber cantar, e a que mais se usa em toda a christandade. (!) Vas em cada uma das regras seu exemplo apontado com as entoações. Coimbra, por Manoel de Araujo, 1603, in-8.º

Segunda edição. Agora de novo revista e emendada de cousas necessarias pelo P.º Antonio Cordeiro, Sub-Chantre da Sé de Coimbra. Coimbra, por Nicolau Carvalho, Imprensa da Universidade, 1612, (a) in-8.º

Terceira edição. Revista e augmentada por Antonio Cordeiro. Coimbra, 1625, in 8.º pelo mesmo impressor.

Forkel (b) e Gerber (c), fallando d'este author, dão o titulo da edição hespanhola um pouco differente, *sic*:

Arte de canto-lhano puesta y reducida nuevamente en su entera perfeccion segun la practica. Este nuevamente parece indicar uma segunda edição, posterior á de 1560; é pena que os dois criticos allemães não indicassem a data, conjunctamente com o título, para se determinar este facto com certeza; não tivemos occasião de esclarecer esta duvida na *Bibl. Hispan.* de Nicolau Antonio, que foi a fonte d'onde Forkel tirou a sua noticia.

A coincidência de Gerber, explica-se talvez pela circumstancia de ter copiado a sua noticia de Forkel.

Ainda a respeito d'este musico ha a duvida da nacionalidade; este caso repete-se frequentemente na Biographia dos nossos musicos. É um trabalho ingrato que se dá com a maior parte dos artistas portuguezes, que residiram em Hespanha nos seculos XVI e XVII; aqui n'esta terra, estamos rodeados de ignorancia profunda e de densas trevas em tudo o que entra no dominio da Historia das Artes, porque não tem apparecido como em Hespanha, um Soriano Fuertes, ou um Eslava que abra os olhos á cegueira universal!—O historiador-bibliographo ha de fazer tudo!

Fétis (d) julga Martins hespanhol; a esta opinião oppomos a de Forkel (e) e de Barbosa Machado, (f) que o dão nascido em Portugal.

(a) Esta data indicada por Fétis, (*Biogr. Univ.* vol. v, pag. 480) parece-nos errada, porque um exemplar d'esta mesma edição, existente na Bibliotheca de um Bibliophilo inglez, (Catalogo dos livros raros da Bibliotheca de Sir G... Lisboa. 1869, in 8.º) traz a data, 1614. I. da Silva (*Dicc. Bibl.* vol., III, pag. 415) indica tambem a mesma data; porém, se se dér o caso, aliás pouco provavel, de pertencer esta data a uma edição que nos é desconhecida, retiramos as nossas objecções.

(b) *Allgem. Literat. der Musik*, pag. 299.

(c) *Neues. hist. biogr. Lex.*

(d) *Biogr. Univ.* vol. v, pag. 480.

(e) *Allgem. Literat. der Musik*, pag. 298.

(f) *Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 692.

MARTINS (Francisco)—Natural de Evora, filho de Manoel Martins e Angela Freire. Entrou no Seminario patrio a 20 de julho de 1629 e ahi se dedicou ao estudo da musica debaixo da direcção de Pegado, com quem chegou a rivalisar. Foi mestre de Capella na Cathedral de Elvas. Viajou em Hespanha.

Compoz:

- 1.) *Missas diversas a 4 vozes.*
- 2.) *Psalmos a 8 vozes.*
- 3.) *Paixões dos 4 Evangelistas a 4 vozes.*
- 4.) *Responsorios das Matinas da Quinta, Sexta e Sabbado da Semanu Santa a 8 vozes.*
- 5.) *Motetes para o Lavapés a 4 vozes.*

Propoz e resolveu o *Canon enigmatico*, cujo distico é o seguinte:

*La facilidad és sol-lá
La que luze en mi letrilla
Mi-ré y ré-mi-ré se toda
Púes es só-lá peregrina.*

Estes canons eram uma especie de *charadas musicas*, muito em uso entre os compositores subtís do principio da Renascença; sobre a resolução d'elles poderá o leitor consultar a ultima parte do *Traité du Contrepoint et de la fugue* de Fétis. (Paris, Brandus, 1845; deux parties in 4.º)

O que deu origem a este canon foi um desafio musical entre o nosso auctor e um mestre da Cathedral de Badajoz, chamado *Remigio*; este, propozera-lhe um canon cujo distico era *ut, ré, mi, fá, sol, lá*; Martins em resposta, apresentou-lhe além do mencionado, mais outro com o distico:

*Ré-lá-mi vendoso em sol-fá
Ré-mi-gio de sol a sol
Mas mi-fa-mi-lia
La mi-rava y se re-ía.*

Deixamos á penetração do leitor a resolução d'estes problemas, que exigem mais subtileza do que genio musical, e com os quaes a esthetica nenhuma relação tem.

*

MARTYRES (Fr. Verissimo dos)—Natural de Lisboa, filho de Bartholomeu de Sá e de Catharina Baptista da Silva. Professou a ordem franciscana no convento de Santarem a 17 de Julho de 1723, e foi Mestre de Cerimonias no convento de Nossa Senhora de Jesus, de Lisboa.

Escreveu:

1.) *Directorio funebre de Cerimonias na Administração do Sagrado Viatico e Extrema Uncção aos enfermos; enterro no Officio de Defuntos, Procissão de Almas e outras funcções pertencentes aos mortos, com o canto que em todas se deve observar.* Lisboa, por João da Costa Coimbra, 1749, in-4.º

Este livro, mais tarde reformado e correcto por Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmiento, (a) teve edições successivâs até á sexta, (Lisboa), que é a ultima que nós conhecemos.

2.) *Directorio ecclesiastico das Cerimonias de Cinza, Ramos e de toda a Semana Santa, conforme as rubricas do Missal Romano e decretos da S. Congregação de ritos, com todo o Canto-chão que nos sobreditos dias se deve cantar. Dedicado á Snr.ª D. Maria Brigida de Sande e Vasconcellos.* Lisboa, 1755, in-4.º; na officina de José da Costa Coimbra.

Este é o titulo verdadeiro, que Machado (b) não traz certo.

(a) *Bibl. Lusit.*, vol. iii, pag. 779, e vol. iv, pag. 274.

MATTA (Fr. João da)—Natural de Lisboa, onde nasceu em 1716; foi filho de João Machado e Maria Ferreira. Vestiu o habito franciscano no convento de Nossa Senhora de Jesus, quando apenas contava nove annos, graça que lhe foi concedida pelos seus dotes musicaes, principalmente pela voz agradável de que era dotado e que se podia aproveitar para maior brilho do culto. A profissão solemne seguiu-se nove annos depois, em 1734. Coursou os estudos philosophicos no convento de Vianna e estudou Theologia no Collegio de Coimbra.

Morreu a 3 de Junho de 1738, com 24 annos.

As suas composições mais distinctas eram:

- 1.) *Ave Rosa sine spinas, Motete, a 4 vozes.*
- 2.) *O Patriarcha pauperum, Motete, a 4 vozes.*
- 3.) *O Beatorum sede, Motete, a 4 vozes.*
- 4.) *Missa de diversas vozes; devia cantar-se no dia em que Matta celebrasse a primeira missa, por ter já recebido as ordens de presbytero. (Machado.)*

MATTOS (Fr. Eusebio de)—Religioso Carmelita e um dos sabios mais distinctos de Portugal.

Entrou na religião da Companhia de Jesus em 1644 e depois passou para a carmelitana.

A sua erudição comprehendia, além da Musica que tinha estudado seriamente e para a qual era naturalmente dotado de disposições vantajosas, a Theologia, Mathematica e Philologia. Se era cultor distincto das Sciencias, não o era menos das Bellas Artes, pois á dedicação pela musica juntava os dotes do desenho e da pintura, sendo *eximio* em ambas estas Artes. (a)

Ignoramos se deixou algumas composições.

(a) Pedro Diniz, *Das Ordens religiosas*, pag. 281.

MAURICIO (José)—Dissemos na biographia do P.º José Mauricio Nunes Garcia, que o compositor de Coimbra tinha sido confundido com o artista do Rio de Janeiro. Foi A. de Varnhagen (a) o author d'este engano; como veremos, José Mauricio e Nunes Garcia são duas entidades perfeitamente distinctas, que nada tem uma com a outra; o primeiro, em Coimbra, a reger a cadeira e Aula de musica, e o segundo, a centenaes de milhas de distancia no Brazil, á testa da Capella regia, nunca se viram.

Demos a Cesar o que é de Cesar; a Innocencio da Silva cabe o merito de ter encontrado a verdade no chaos; a Varnhagen devemos uma avaliação falsa a todos os respeitoes, pueril mesmo, e exageradamente patriotica; veremos, porque.

As noticias que aqui damos são extrahidas na maior parte da biographia de José Mauricio (b) e da Introducção e discurs-

so preliminar do seu *Methodo*. Damos a primeira consubstanciada n'este artigo, omittindo os desenvolvimentos de Silva, desenvolvimentos perfeitamente superfluos e que quasi sempre nada tem que fazer com o assumpto, e em que Silva se occupa mais de si, do que do objecto da sua biographia; o que o author disse em 20 ou 30 pag., in-8.º, poder-se-ia dizer egualmente em quatro ou cinco. Aprendam a fazer uma biographia com Picquot (c), Baini, Jahn, Marx, Oulibicheff, Nissen, Fétis, Wegeler, Ries, Hilgenfeld, Carpani, Crysander, Schmid e tantos outros, e depois experimentem.

Antes da biographia mencionada nenhuma outra havia; Silva accusa, e com razão, os escriptores contemporaneos de se haverem esquecido nas suas obras, de José Mauricio. Nem o cardeal Saraiva (d), nem Villela da Silva (e), nem Alexandre Cravoè (f) se lembraram d'elle: O primeiro caso, é mais admiravel, pois sabe-se com certeza (g) que fôra condiscipulo do nosso artista; o segundo, dando na sua obra algumas noticias de musicos nacionaes, não diz uma palavra de José Mauricio; o terceiro caso não cede em curiosidade o passo ao primeiro; Cravoè faz outro tanto, apesar de se ter servido do *Methodo* de José Mauricio, cujas palavras transcreve algumas vezes *textualmente*, para dar no seu livro um esboço laconico e nú da origem, progresso e estado da musica no seu tempo, em Portugal!

Quem explica estes caprichos do escriptores? A perguiça, ou a má fé?

José Mauricio nasceu em Coimbra a 19 de Março de 1752, filho de Manuel Luiz d'Assumpção e de Rosa Maria de Santa Thereza, segundo os livros do registo, pertencentes á antiga freguezia de Santa Justa da mesma cidade, na qual foi baptisado. Carecemos de noticias relativas á sua mocidade; as que em seguida indicamos, são apenas notas de I. da Silva; uns pretendem que seguira o curso theologico e outros, que se dedicára á medicina; o que é certo, é ter concluido em 1768 o curso de humanidades, época em que se encontra matriculado no primeiro anno de theologia. Não se sabe, se fez acto, nem, se se formou.



A respeito da sua educação musical existem as mesmas duvidas; não sabemos quando principiou os seus estudos musicaes, os progressos que n'elles fez, os mestres que teve etc.; tudo se ignora. Tentamos em vão indagar a verdade; de tantos livros que consultámos, nem uma unica noticia podemos alcançar, a este respeito.

Esforço baldado; por isso nos limitamos ás noticias de Innocencio da Silva, esperando por outro biographo que seja mais feliz.

Não podemos crêr que José Mauricio estudasse com Manoel José Ferreira, então Lente de Musica na Universidade; homem de profunda ignorancia, professor incapaz, inepto e indigno do logar que occupava; eis a razão porque a sua gerencia foi vergonhosa, e só se pode comparar á que se está presenceando hoje. Ferreira era uma nullidade official, como as que chovem hoje sobre os estabelecimentos scientificos e artisticos de Portugal, principiando pela Universidade de Coimbra. É uma verdadeira praga de gafanhotos que não deixam escapar um grão da sciencia sequer!

Dissemos que não era provavel que José Mauricio tivesse estudado o que sabia, com Manoel Ferreira, e dado mesmo o caso que assim não fosse, o mais que d'elle poderia ter aprendido eram os rudimentos da Arte, que elle estudaria depois activamente com algum outro professor dos que estavam então em Coimbra; esta hypothese talvez seja a verdadeira.

A viagem que fez a Salamanca e que se póde talvez collocar com mais probabilidade, antes da sua nomeação para a Capella da Guarda, teve certamente grande influencia sobre as disposições artisticas do nosso compositor; a cidade hespanhola, comquanto tivesse então já perdido os seus compositores illustres, (h) ainda conservava um certo character artistico, serio e digno, e a bella tradição das ideias artisticas dos seus compositores illustres.

I. da Silva não sabe explicar bem o motivo de semelhante passeio; nós, vemol-o bem claro; é necessario desconhecer completamente o habito das peregrinações artisticas, ainda hoje usa-

das, e então muito em voga, para conservar alguma duvida a este respeito.

Quem sabe mesmo se fôra a Salamanca com a intenção de concorrer a algum cargo da celebre cathedral?

Depois de bastante demora na cidade hespanhola, voltou a Portugal, dirigindo-se primeiro á Guarda, aonde foi benevolmente acolhido pelo bispo da diocese, D. Jeronymo do Carvalho que satisfez os seus desejos, nomeando-o Mestre da Capella da Cathedral e Director da aula de musica, que este prelado esclarecido tinha creado no seu palacio, pouco mais ou menos em 1773, época em que fôra transferido da cadeira episcopal de Portalegre.

Ignoramos as razões, porque José Mauricio abandonou esta posição, mas é provavel que o artista sentisse que aquelle campo era demasiadamente limitado para a sua actividade e assim, dirigiu-se a Coimbra com a intenção de subir a uma posição mais elevada. Mal sabia elle a desconsideração que o esperava e que ia cortando quasi a sua carreira artistica. Apresentou-se para esse fim ao bispo D. Francisco de Lemos, que o recebeu com uma indiferença tanto mais indigna, que ia ferir um artista que já tinha occupado uma boa posição musical. Entre o Bispo da Guarda e o de Coimbra, havia a differença que vae do homem illustrado ao verdadeiro burguez. Dirão, que estava desde 1789 exonerado do cargo de Reitor da Universidade, porém restava-lhe ainda muita influencia para fazer justiça ao artista portuguez. José Mauricio desgostoso, retirou-se ao convento de Santa-Cruz com tenção de alli terminar a vida; já tinha tomado ordens menores e estava quasi a completar o tempo de noviciado, quando o Bispo agitado pelo remorso e sacudido pela justiça, o chamou de Santa-Cruz e reparou o mal que fizera, nomeando-o Mestre da Capella da Sé. O prelado cada vez mais contricto e arrependido, tratou de organizar uma aula de musica no paço episcopal e ainda d'esta vez o encarregou da direcção, declarando-se ao mesmo tempo, seu amigo e protector.

Fez o seu dever.

José Mauricio diz no seu *Methodo*, que regera esta aula durante doze annos, d'onde parece, que principiou os seus trabalhos em 1794; (o methodo foi publicado em 1806). Esta conclusão que não é verdadeira, já induziu um escriptor distincto em erro. (i) Em um livro de Ribeiro, (j) impresso em 1789, pag. iv do prologo, diz o author, que José Mauricio ensinava antes d'aquelle anno e havia já escripto um *Compendio de musica* pelo qual se estudava então. Está pois bem claro, que a sua actividade artistica n'aquelle estabelecimento começou muito antes de 1791, talvez em 1786. José Mauricio não cessava entretanto de estudar, não só para utilidade propria, mas tambem para se dedicar mais dignamente ao ensino que estava, graças ainda ao lente Ferreira, quasi abandonado. Completou os seus conhecimentos musicaes com o estudo das sciencias auxiliares, particularmente da Mathematica, que teve a felicidade de estudar com José Antonio da Rocha. Entretanto ia o sabio Ferreira e o seu ensino caducando cada vez mais. A vergonha chegou a tal ponto, que o bispo nomeado Reitor-reformador em 1799, julgou ser necessario pôr termo ao escandalo. Tratou da reforma; José Mauricio elaborou o projecto que o reitor submetteu ao governo. As propostas foram accites e Ferreira *jubilado* por incapacidade !!!

Reinava então D. Maria I, demente, e D. João VI, pouco mais ou menos no mesmo estado intellectual.

A nova nomeação recahiu graças ao acerto casual do governo e aos conselhos de D. Francisco de Lemos, em José Mauricio, que tomou posse da cadeira a 10 de Maio de 1802. (l) Esta nomeação para Lente de musica, trouxe consigo o encargo da regencia da Capella da Universidade, que andava geralmente anexo ao primeiro. (m)

O trabalho de José Mauricio não foi facil. A Arte estava expirando. Tudo o que se aprendia na antiga aula de musica antes da reforma, era algum *Cantochão* e *Canto de Orgão*, que se ensinava mal e porcamente. O ensino pratico não existia! Esquecimento de Ferreira; ainda assim gastavam-se n'esta tarefa trinta minutos! Achamos que era muito.

Tudo isto teve José Mauricio de remediar, e graças á sua actividade, conseguiu-o.

O decreto de 18 de Março de 1802, mandava ensinar *Cantochão, Canto de Orgão, Contraponto e Acompanhamento*; a hora e meia destinada para esse fim na carta regia, não chegou, espaçou-se a duas horas e chegou algumas vezes a durar tres.

O numero dos discipulos ia augmentando á proporção que a confiança renascia e chegou a ser tão notavel, que bastavam os discipulos da Aula da Universidade para povoar as orchestras das capellas de Coimbra. Foi para esta aula que José Mauricio escreveu o seu *Methodo*, de que adiante fallaremos e que Florencio Sarmiento teve o descôco de substituir por um outro tão insignificante como o seu author.

Activo nos cargos publicos que lhe tinham sido confiados, não o foi menos na vida particular.

Na sua casa, situada no Bairro das Ameias, (n) reuniam-se os artistas e amadores mais distinctos de Coimbra e executavam as composições mais preciosas de Haydn e Mozart, (o) entrando algumas do dono da casa; a familia de José Mauricio, longe de estar ociosa a ouvir, tomava uma parte activa n'estes saras musicas. O chefe, que era tambem organista (p) tocava todos os instrumentos de arco; seu irmão, Francisco Mauricio tocava rabeça e trompa e as suas sobrinhas eram amadores mui estimaveis no canto.

Corria assim a vida do nosso artista, pacifica e desassombrada, quando de repente a invasão de Massena em 1810 e a tactica excentrica de Arthur Wellesley, o obrigou a abandonar a cidade natal e a refugiar-se em Lisboa com a sua familia. Foi n'este intervallo que compoz o *Miserere* tão fallado, que em seguida analysamos; executou-se pela primeira vez na Capella da Universidade, um anno depois da retirada de Massena; na composição só poderam figurar 3 vozes: *tenor, baixo e soprano*; as outras partes não poderam ser preenchidas por falta de cantores a quem se podesse confiar o desempenho!! (q) A parte de tenor foi executada por um estudante, chamado Sá; dos outros cantores não

falla Innocencio da Silva. É provavel que fosse a ultima composição de José Mauricio, porque pouco depois falleceu na Figueira, a 12 de Setembro de 1815, fulminado por um ataque apoplectico. Jaz sepultado no convento de Santo Antonio da mesma villa. Em sua casa conservou-se por muito tempo o seu retrato desenhado á penna por Basilio Ferreira Galarte; estava collocado na parede da sala de visitas de José Mauricio entre os de Pleyel e de Haydn.

Citamos as suas composições mais notaveis :

OBRAS THEORICAS

1.) *Methodo de musica escripto e offerecido a S. A. R. o Principe Regente nosso senhor, por José Mauricio, destinado para as lições da aula de musica da Universidade de Coimbra. Na real imprensa da Universidade, 1806, in-4.º.*

Primeiro vem a dedicatoria ao principe regente, depois a Introducção; em seguida um discurso preliminar, e emfim a parte que trata dos elementos fundamentaes da musica em 26 capitulos; o livro consta de xxxv-65 pag. e está ornado de 5 estampas escriptivas, gravadas em cobre.

OBRAS PRATICAS

2.) *Matinas do Natal a 3 vozes, com acompanhamento de orgão obrigado.*

3.) *Matinas da Conceição.*

4.) *Stabat Mater, com orchestra, que dizem rivalisar com o de Haydn ??...!...!...!...?? (r)*

5.) *Officios da Semana Santa.*

6.) *Duas trezenas de Santo Antonio.*

7.) *Dous volumes de Missas para as Festividades de todo o anno.* Os originaes conservavam-se, bem como os acompanhamentos de orgão, nos archivos da Cathedral.

8.) *Matinas do Sacramento, com orchestra.*

- 9.) *Grande Missa a 3 vozes, idem.*
- 10.) *Missa do Advento e Quaresma a Cantochão, alternado com o acompanhamento.*
- 11.) *Differentes Psalmos de Vesperas.*
- 12.) *Uma collecção de Responsorios para a Semana Santa.*
- 13.) *Varias Sonatas, etc.*
- 14.) *Miserere a 2 coros com orchestra.*
- 15.) *Outro Miserere.* É esta a composição de que tanto se tem fallado. Vamos cumprir a promessa que demos, de analysar esta producção; não fazemos o mesmo ás outras, por terem menos importancia e por não as havermos ainda ouvido, nem examinado.

ANALYSE

Desde que pela primeira vez ouvimos mencionar em Coimbra o nome de José Mauricio e o seu afamado *Miserere*, nasceu em nós a curiosidade assaz justificada, de conhecer essa composição que por todos era louvada sem restricção alguma.

Tratamos de a ouvir, porém infelizmente sempre estivemos ausentes de Coimbra durante as festividades da Semana Santa, unica occasião em que se toca este *Miserere*.

Assim se passaram alguns annos, até que o ouvimos em 1869, na Sé Nova.

Para lá fomos acompanhados de um amigo, amador entendido e de boa educação musical e de um artista e compositor hespanhol, que por acaso se achava em Coimbra.

Ouvimos o *Miserere* e devemos confessar, que a decepção foi grande, realisou-se o *Mons parturiens* a montanha gemeu, gemeu... e pariu um rato, *ridiculus mus*.

Voltamos para casa contristados; a nossa esperança, de ouvir alguma cousa *grandiosa*, desapareceu de subito, para dar lugar a um amargo desengano.

A execução foi *indecente*, tanto pelos cantores como pelos instrumentistas; os primeiros desempenharam cada um o seu papel *ad libitum*, com a maxima liberdade de *inspiração!*

O Soprano gorgeava o *Ecce enim* em notas impossiveis tiradas da tonalidade chinesa; o Tenor devaneava com uma imaginação esquentada o *Libera me*; e o Baixo executava proezas inauditas na *Fuga: Tunc imponet*.

A parte instrumental acompanhou *dignamente*.

O effeito comico d'este concerto, nem sequer Rabelais o poderia imaginar nas suas horas de alegria.

Por uma audição d'esta ordem não nos atreviamos a fazer juizo da obra; tratámos pois de haver alguma copia do *Miserere*, o que conseguimos não sem muito trabalho.

Procedemos ao exame, que depois ainda se tornou mais minucioso e perfeito em um manuscripto antigo de 1813, anno em que José Mauricio escreveu a sua obra. D'esta maneira apaziguamos o receio de que a nossa primeira copia estivesse errada, porque confrontámos as duas.

Eis a nossa opinião, que emittimos sem prejuizo de outra mais perfeita.

A composição abre com o *Orgão* e *Trompas*, em *mi b mol* que precedem de 3 compassos (movimento quaternario) a entrada do Soprano, Tenor e Baixo: *Miserere mei Deus*; esta parte nada tem de saliente; a phrase do *Orgão* é vulgar, sem character, porque se move independentemente das vozes e lhe falta a expressão e grandeza necessarias, para pintar musicalmente a situação dramatica que as palavras indicam.

As vozes fazem um papel secundario; a ideia de cada uma d'ellas é pequena, e as phrases de que se compõe, são apenas imitações, umas das outras.

Este trecho tem apenas 38 compassos; egualmente curtos, são todos os outros.

O *Amplius*, Tenor e Soprano, passa desapercibido; o dialogo das duas vozes não póde ser mais pobre de imaginação e de Arte; o *Orgão* e as *Trompas* seguem atraz como *fieis escravos*.

O Baixo fica mudo, e certamente *com razão*.

Passamos silenciosos pelo *Tibi soli peccavi*; parece que Mozart, Hændel, Palestrina e Bach, não existiram para José Mauricio!

Ecce enim, solo de Soprano; resultado = gorgeios da dama; no resto, *pobreza franciscana*.

Auditui meo. . . .

Cor mundum, exercicios de solfejo para Tenor e Baixo; Soprano, *silencioso*.

Redde mihi pelo Tenor, Soprano e Baixo. José Mauricio faz repetir no acompanhamento do Orgão, a phrase de entrada do *Miserere mei Deus*; as trompas fazem o mesmo.

Ignoramos, que *sympathia* podesse ter o author por uma phrase tão insignificante, a ponto de incommodar os ouvintes com a sua repetição até á saciedade!

Libera me, = devaneios de Tenor. Onde estaveis vós, David Perez, Jomelli, Mozart?

Quoniam; a melhor parte do *Miserere* e que revela alguma arte; infelizmente curta, de 31 compassos; a influencia benigna que o guiou n'este trecho, desaparece completamente no *Benigne fac domine*.

Em conclusão temos uma *Fuga* sobre o *Tunc imponet*.

A insignificancia de semelhante trecho está abaixo de toda a medida; aqui é que se revela toda a pequenez do author; o motivo é uma simples escala diatonica que o Baixo desce pelas palavras: *Tunc imponet super alta* — e que sobe por: — *re tuum*. Quando o Baixo chega á syllaba *tu-um* entra o Tenor: *Tunc imponet*, repetindo em imitação exactamente a *mesma escala*.

O Soprano, é a unica voz que se desenvolve com mais independencia das outras, comtudo sempre mesquinamente. As outras, não largam cada uma a sua escala favorita, teimando até ao fim atravez de 97 compassos de fastidiosa audição!

O author indicou com cautella, o movimento: *Allegro*. . . . *non molto*.

Resumindo em poucas palavras o que dissemos do *Miserere* e apreciando em separado a importancia de cada uma das suas partes executantes: o *Orgão*, as *Trompas* e as *tres vozes*, é que avaliamos devidamente a obra.

Tomemos primeiro o *Orgão*; nunca se viu um instrumento tão grandioso e tão bello, e de que se podem tirar effeitos tão extraordinarios, reduzido ao papel servil de acompanhador escriptado.

É necessario ter admirado o poder d'este instrumento orchestral para conceber a indignação que se apoderou de nós ao ver assim o gigante das nossas orchestras, reduzido ás proporções de um pygmeu, de o ver, mudo e silencioso, asphixiado de baixo de um poder brutal, soltando apenas de vez em quando um gemido rouco!

Quem ouviu na Allemanha, a patria classica do organista, os sons harmoniosos do *Orgão* que enchem as abobadas das cathedraes gothicas com os jorros das suas esplendidas harmonias; quem ouviu essas notas portentosas, feridas por mão de artista inspirado, elevando-se acima de centenares de vozes, no meio do *choral* sublime, *esse só*, é que pode dizer o que é um *Orgão* e qual é a sua linguagem; *esse só*, é que poderá dizer, que sentimento sobrehumano nasce d'essas vozes consoladoras, enviadas do ceu para alliviar e commover a alma do christão piedoso, que ajoelha na casa de Deus.

Oh! felizes tempos esses, quando ajoelhados no templo protestante, nos embalavamos n'uma illusão ingenua, que nos fazia acreditar que a Arte seria em toda a parte um culto, uma religião humana!

E entretanto havia de ser aqui em Portugal, na nossa patria, que haviamos de conhecer a realidade, que haviamos de ver a Arte descida do seu pedestal augusto e transformada em vergonhoso officio!!

É terrivel este poder da Arte e da inspiração a que não resiste nem o hereje, nem o sceptico, nem o malvado.

Por isso acreditamos n'essa lenda religiosa que representa *Stradella* na igreja. Os assassinos approximam-se do côro aonde o organista executa o seu *Hymno* sublime; os fascinoras, entram, escutam e param dominados por uma vontade superior, a mão

esconde o punhal, o joelho treme, dobra-se e os assassinos juntando as mãos, oram diante do altar!

O artista ainda debaixo do poder da inspiração, passa silencioso e desarmado por entre os malvados.

Quando se vê a Arte depois d'estes resultados, reduzida ás suas ultimas expressões, não póde o homem sincero ficar silencioso. O *Orgão*, cuja historia legendaria encerra a anedocta passada, ficou nas mãos de José Mauricio como um cordeiro, seguindo as vozes com tal obediencia e servilismo, como o cão fiel que segue submisso o seu dono, com medo do *chicote*.

Até as trompas lhe levam vantagem; que cassuada indigna se fez com esse instrumento; que papel foram dar a esse bello orgão de Santa Cruz, esse primor d'Arte, hoje tambem reduzido ás proporções modestas de um realejo, graças á avareza indigna, sordida e repugnante do governo, e á ignorancia e ao vandalismo de um afinador de infima especie, que retalhou, profanou e brutalisou esse magnifico instrumento.

A orchestra de José Mauricio compõe-se de *duas Trompas*.
 singular orchestra para um *Miserere!*

Que havemos dizer d'ellas?

Que tocam ás vezes juntas, ás vezes separadas, ora uma, ora outra: a. b. a. b. . . ab. ab. . . b. a. b. a. . . ba. ba.

Ficam ainda as vozes, as pobres vozes, que se desforram da modestia do *Orgão* e das *Trompas*, gorgeando e devaneando docemente em abandono delicioso.

Do colorido dramatico do *Miserere*, das suas qualidades expressivas, dos seus accents grandiosos, da sua linguagem magestosa, da elevação, energia e inspiração das suas ideias—não fallamos, porque nada d'isso existe.

Eis nua e crua a verdade.

Bem sabemos que os *criticos, sabios illustres e compositores de talento* (por metaphora) de Coimbra, vão lançar sobre nós o anathema; embora, asseguramos-lhes que temos paciencia evangelica para lhes ouvir o sermão e no fim d'elle puxar pela férula milagrosa, que lhes dará *vista e claridade*.

Temos ainda a coragem de inaugurar em musica o reinado de sã rasão e do bom senso, para acabar de uma vez com essas *nullidades officiaes* que abundam em Portugal e não pouco em Coimbra; de reduzir a um silencio sensato esses apregoadores assalariados que arrastam pelas praças publicas os idolos de barro, vomitando asneiras e sandices e queimando um incenso pôdre que infecta o ar e os pulmões d'aquelles que querem viver.

Queremos livrar a Arte d'um trafico tanto mais infame, que especula e conta com a ignorancia do maior numero.

Para que se enche o templo de Coimbra com uma multidão ignorante (artisticamente fallando) que vae apregoar em chusma os rasgos sublimes de uma musica problematica?

Para que farça tão ridicula?

Foram exactamente essas *nullidades officiaes*, que por ignorancia absoluta da Arte, crearam ao *Miserere* de José Mauricio a reputação falsa de que tem gosado até hoje; foram esses *doutores*, que, sentados na Capella da Universidade em suas cadeiras doutoraes, quaes Reis de Comedia em throno de papelão, proclamaram de cima d'elle, o decreto que qualificava o *Miserere* de *sublime e inexcedível!!!*

A bôa gente de Coimbra, ignorante como é, e por isso impossibilitada de fazer juizo proprio, acceitou a infallibilidade do *verdictum* e assim chegou a reputação da obra até nós.

Se ainda ha pouco um escriptor aliás mui distincto e benemerito, Innocencio Francisco da Silva, teve a ideia extravagante de depreciar Pergolese para lhe oppôr José Mauricio! (s) Conoce-se semelhante absurdo; comparar o boi com a rã da fábula?

Desculpe-nos o illustre bibliographo, mas andou mal; não podemos consentir que se offenda a Arte, atacando injustamente um dos seus nomes gloriosos.

Pergolese tem o seu *Stabat Mater*, que está novo e forte apesar de ter 130 annos de idade, e que ficará sempre bello em quanto no homem houver uma ultima scentelha de fogo e de enthusiasmo artistico.

Um outro litterato notavel e erudito distincto, A. de Varnhagen, teve a ideia infeliz de comparar um *Stabat* de José Mauricio a outro de Haydn. (t)

O Gigante em frente do pygmeu!

Isto é uma puerilidade, uma calumnia!

Varnhagen conhece Haydn por ventura? sabe o peso que tem esse nome? viu por acaso alguma vez na sua vida a aureola brilhante que circunda ha 130 annos o nome d'este artista immortal? Não, de certo; é impossivel, aliás não tinha escripto o que transcrevemos.

Pois, meus senhores, nós lhes vamos dizer, o que significa esse nome e essas quatro lettras.

Haydn é:

1.º O creador da *Symphonia*.

2.º O author de quatro Oratorios admiraveis: *Ritorno di Tobia*, *Die Jahreszeiten*, *Die Schöpfung* e *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze*.

3.º O author de 50 *Quartettos* esplendidos e de innumeradas outras obras perfectas, no mesmo genero.

4.º O author das 12 admiraveis *Symphonias de Londres*.

Eis só os *principaes* titulos de Haydn á posteridade e á gloria immorredoura; havia ainda muito a dizer, se o espaço nol-o permitisse; entretanto o que fica escripto, reduzirá toda e qualquer objecção ao silencio e mostrará a Varnhagen a imprudencia da sua comparação.

Sentimos, que fossem logo dois escriptores distinctos e que são crédores da nossa estima, os que avançaram apreciações tão levianas, commettendo um crime de leso-respeito contra a Arte; mas convém desvanecel-os de um erro imperdoavel, e que os desacreditaria em todo e qualquer outro paiz, que não fosse Portugal, aonde a ignorancia em materia de Artes é tão geral, que permite a cada um dizer o que lhe vem á cabeça!

Para nós é caso de consciencia, a extincção de preconceitos tão inveterados a favor de nullidades officiaes e de absurdos tão

grandes, que vão ferir sem respeito e sem dó, o que ha de mais elevado e sublime na Arte!

Estamos esperando por uma accusação que o leitor de certo nos dirigiu já, por estar a ultima parte d'esta biographia em contradicção com alguns pontos da primeira; as apparencias porém, illudem.

Não somos nós, que redigimos as noticias biographicas, que vão no principio d'este artigo; tirámol-as apenas da biographia que Innocencio da Silva inseriu no *Panorama*; declinamos pois toda a responsabilidade.

Nasceu em nós desde o principio a desconfiança de tanto elogio, e sobretudo depois de termos examinado o *Miserere*.

O que o compositor foi, já o vimos; agora a sua actividade em prol da Arte, o seu zelo pelo ensino musical da Capella do Paço, da Universidade e de Santa Cruz, avalia-se bem, se dissermos que apesar da concorrência a essas aulas de que I. da Silva e o proprio José Mauricio tanto fallam, e apesar do avultado numero de seus discipulos, não houve *um unico contralto* para fazer uma parte no *Miserere*!

Como se explica semelhante contradicção?

Não queremos dizer, que o ensino não melhorasse com a gerencia de José Mauricio, porém estamos longe de concordar, que produzisse os resultados que Silva menciona.

José Mauricio estava, é verdade, um pouco superior ao Lente Ferreira, todavia d'ahi ao professor perfeito, ao mestre exemplar, vae bom caminho. . .

É singular a fatalidade da verdade que, com uma pequena objecção, deita o castello de mentiras mais bem architectado em terra!

Limitamo-nos na biographia de José Mauricio, de proposito a reproduzir os elogios banaes de I. da Silva; todo esse arrazoado de conclusões falsas e de factos inexactos para depois, com uma simples *analyse*, destruímos todos esses erros e pôr as cousas na verdadeira luz.

Acabamos.

A quéda da reputação d'este compositor será tanto maior, quanto foi elevada a posição que lhe quizeram dar injustamente, com prejuizo de outros mais dignos e grandes, que mereciam primeiro essa distincção.

Ao ouvir os elogios banaes que se fazem a esse pobre *Miserere*, que deveria ter ficado sempre envolto em modesto silencio, parece que a Arte não existe fóra d'elle.

A esses espiritos ingenuos recommendamos:

O Requiem de Mozart.

O Stabat Mater de Pergolese.

A Salve Regina do mesmo author.

O Miserere de Allegri.

O Libera me de Jomelli.

Os Mattutini dei Morti de David Perez.

A Missa: Papæ Marcelli de Palestrina.

O Messias de Hændel.

Oratorio: Die Passion (Evangel. Mathei) de Bach.

A Creação de Haydn.

A Messe de Requiem de Bomtempo etc., etc., etc.

(a) *Historia do Brazil*, Madrid. Vol II, pag. 302.

(b) *Panorama*. Vol. II, 1859, N.º 203, 212, 224, 235, 246.

(c) Boccherini, Palestrina, Mozart, Mozart, Mozart e Beethoven, Mozart, não tem conta, Beethoven, Beethoven, Bach, Haydn, Hændel, Gluck etc. Picquot, o biographo de *Boccherini*, gastou 18 annos em investigações, para alcançar uma composição d'este author immortal, que lhe faltava!

(d) *Lista de alguns artistas portuguezes.*

(e) *Observações criticas ao Ensaio estatístico de Balbi.*

(f) *Mnemosine Lusitana*. Vol. II, N.º XII.

(g) Silva diz: *é certissimo*; declinamos a responsabilidade.

(h) Negamos que os houvesse; pois que a florescencia da Cathedral foi apenas nos seculos XVI e XVII.

(i) Varnhagen, *Historia do Brazil*.

(j) *Nova Arte de Viola* etc. por Manoel da Paixão Ribeiro, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1789, in-4.º

(l) Não sabemos com que razão I. da Silva diz no *Panorama*, 1859, pag. 236, que tomou posse a 3 de Junho de 1802? José Mauricio indica na introdução do seu *Methodo*, pag. xv, positivamente, a data: 10 de Maio de 1802.

(m) Quem desear ter noticias mais amplas a respeito da Aula de Musica, leia o pequeno *Esboço historico* d'esta instituição na biographia de D. Diniz.

(n) Ainda habitada em 1859 pelos seus parentes. Era então ainda viva a viuva de seu irmão Francisco Mauricio, em idade já muito avançada. A filha d'esta senhora, casou com um inglez, Matheus Prell, fornecedor do exercito de Arthur Wellesley e retirou-se depois com sua mãe e seus filhos para uma quinta proxima de Coimbra, no sitio da Zombaria. A antiga casa de José Mauricio situada no Beco das Fornalinhas, parece que ainda está em poder da sua familia.

(o) Em Portugal desconhece-se o utilissimo uso d'estes pequenos concertos familiares. Abstrahindo dos concertos publicos executados pelas *Sociedades de Quartettos* de Leipzig, Paris, Londres etc., e referindo-nos só a estes saraus musicaes dados no seio das familias — vemos a distancia enorme que nos separa dos paizes ainda menos civilizados da Europa; porque, digamos uma verdade embora amarga, em Portugal não se *sabe o que são concertos*. Felizmente temos os artistas, mas faltam os ouvintes. Liszt, quando visitou Lisboa, teve um successo mediocre, attendendo á reputação que o precedia; Romberg, o seu predecessor, teve um acolhimento tambem frio em relação ao seu talento admiravel.

Se os concertos em que se manifestam os primeiros talentos do Mundo, são pouco concorridos, entulham-se em compensação os passeios publicos nos dias sanctificados com uma multidão barbara que escuta avidamente as inspirações do sr. Lecoq e Offenbach, apresentadas em pratos sujos pela charanga de Lanceiros, ou pela banda dos cêguinhos, para depois ir misturar esta mostarda musical com o bacalhau, azeite e batatas de um jantar burguez, que se devóra na primeira taberna proxima.

A excellente banda dos marinheiros, cuja dissolução nunca cessaremos de lastimar, foi supprimida por economia, pois custava-nos um 1:000\$000 réis e tanto; era bem pouco, uma ridicularia; mas o *Deficit*, o *Deficit atterrador*, o *Deficit medonho*, o *Deficit!* o *Deficit!!* o *Deficit!!!* que nos engole, gritava a burguezia, gritavam os deputados da esquerda, da direita, do torto e do avesso, enfim todos os mais patriotas!

Que fazia uma economia de um conto, ou dois, mesmo que fossem, em um *Deficit* de 6:000?? uma gotta d'agua no deserto??

É um segredo que provavelmente nunca sahirá da cabeça ôca do ministro, que o imaginou.

Isto fica dito com referencia a Lisboa. Os concertos no Porto, dão-se no jardim de S. Lazaro; o nome d'este santo é significativo.

Perdoem-nos este desabafo; necessario é, que alguém diga ao menos uma vez a verdade.

Voltemos ao assumpto d'esta nota; pôde ser que mais tarde, tendo vida e intelligencia, tratemos esta questão separadamente em outro livro, com o desenvolvimento que ella merece, pela sua importancia magna.

Diziamos nós, que não gosavam os portuguezes das vantagens de uma educação artistica no seio da familia; já assim não é em França, na Inglaterra e sobretudo na Allemanha; em qualquer d'estes paizes, principalmente no ultimo, assiste-se por assim dizer em quasi todas as casas, não exceptuando ainda as mais modestas, a reuniões musicaes (geralmente duas vezes por semana) aonde se executa tudo o que entra na classificação de: *Kammer-musik*; (musique de chambre).

Estes concertos familiares encontram-se até nas villas e aldéas; na casa do rico, ouvem-se os trios, duetti, quartetti e quintetti de Mozart, Beethoven, Weber, Boccherini e Viotti, e na cabana do lavrador, canta-se o choral harmonioso e inspirado de Luthero: *Eine feste Burg ist, unser Gott!*

...santa-se; declina o dia, fecha-se a Biblia e

...estes concertos do rico e do pobre; n'este

...aquelle a intelligencia e a honradez.

...da alma; no rico, a religião da Arte, sua irmã;

...menos boa, segundo a força dos amadores, e se al-

...as obras primas da eschola allemã e italiana

...pelo outro lado confessar, que assistimos a muitas

...deputados depunham perante o auditorio o titulo mo-

...este convertia por ser justo, em outro mais elevado.

...nunca vingne em Portugal; só se o nosso povo, de *Burro*

...passar á terceira phase da sua existencia; se se transfor-

...Victor Hugo, sacudindo da sua crina o boneco-pygneu

...até alli por um equilibrio de *casse-cou*. Mas isso é pouco

...do nosso povo não é propensa a saltos tão arrojados; a

...Portugal vai mais devagar, imita a lesma; o *burro* ha-de passar

...—depois a *leão*; quem sabe?

...o povo imitava o raio e cortava cabeças, reaes e imperiaes,

...manstros e justicava tyranos, despedaçava thronos e levantava

...*à nuem liere*.

...Portugal nunca se conheceram e *respeitaram* bem estes factos

...respondeu-se-lhes com o adagio: *De vagar se vai ao longe*. Esta

...burguezes, deu em resultado o *aniquilamento das Industrias, das*

...*Artes*, que hoje presenciamos. Por isso repetimos, salvo um

...extraordinario, que nada annuncia, continuaremos n'este

...musical, que se vai transformando em lethargo.

...a ideia da *educação artistica na familia*, não passará tal-

...de um sonho dourado, porque, como ella já está no meio da es-

...e desenvolvimento artistico de um povo, são necessarios grandes es-

...sua vontade energica que obrigue o espirito de uma nação a trans-

...rapidamente esse caminho extenso, que os outros já andaram. E demos

...algum passo para elle?

...temos nos um só *Orphéon*? Nós, que nos gabámos de servir em muitas

...de modelo á Hespanha *monarchica* — o que significa bem pouco —

...que e que não a imitamos n'este sentido?? A Hespanha dirigida por

...o Fuertes, e Hilarion Eslava, dois homens igualmente distinctos

...talento e pelo saber, já fundou os seus *Orphéons* ha um bom par de

...!

Em abono da verdade, devemos dizer que esta palavra é desconhecida

em Portugal, apesar dos esforços de alguns homens illustrados, que tenta-

am debalde explicar a sua significação e fundar estas associações admira-

veis que deram até hoje sempre resultados milagrosos. Em Lisboa traba-

lharam Frondoni, Dubini e Cossoul, pae, foi discipulo do Conservatorio de

Paris) a favor d'esta ideia; e no Porto, Noronha e Salvini; estes ultimos

obegaram até a mandar imprimir as primeiras cadernetas que deviam ser-

vir nos *orphéonistas* que vimos e examinamos em casa d'este ultimo cava-

lleiro, no inverno de 1868; a ideia parecia que ganhava raizes, e coincidia

felizmente com um acontecimento importante, a Exposição internacional do

Porto, em 1865; no Palacio de Crystal deviam-se fazer os primeiros ensaios;

a ideia foi abandonada covardemente pelos burguezes que pareciam ter

acreditado n'ella e que não tiveram a coragem de a sustentar; custava algum

dinheiro; surgiu ainda o fantasma aterrorador do *Deficit*, e tudo fugiu espa-

vorido! Os dous iniciadores, vendo-se sós e não tendo os meios materiaes para alimentarem o pensamento generoso a que se tinham dedicado, abandonaram-n'o, quando tinham esgotado os ultimos esforços. Ultimamente ainda Sousa Telles apresentou este assumpto em uma prelecção feita na Academia philharmonica em Maio d'este anno (1869); dizia o *Diario de Noticias* de 22 de Maio de 1869: que o orador tratara dignamente o assumpto dos *orphéorons*!!!

O seguinte *qui-pro-quo*, vae por conta do dito jornal — *orphéoron* é um instrumento da familia dos *alaudes*. O que atraz avançamos, fica em pé, os Portuguezes não sabem o que é um *Orphéon*.

Vergonha! Vergonha!...

O desinteresse e a intelligencia com que o orador tratou este assumpto magno, de nada valeram.

Depois da primeira walsa já ninguém se lembrava do que tinha ouvido minutos antes; estava tudo em contemplação estatica a admirar as obras primas de Godfrey; estava tudo *delirante* (é o termo da moda que nasceu do successo estupendo de Louise, *La Blanchisseuse* e que se applica egualmente ao *cancan* e á *musica* + +,) diziamos, estava tudo palpitante e regorgitante de idiotice, que durou até não sei que horas da manhã. Não se faz ideia do entusiasmo *delirante* (ainda) que *Mabel, Les Gardes de la Reine* e outros extractos d'esta ordem tem produzido em Portugal. Tal é o imperio da sensualidade... queremos dizer *sensibilidade*!

Tiremos ainda uma conclusão final, e acabemos esta nota, que já vae longa.

A Allemanha, tem as grandes festas musicas do Rheno e os Choralvereine; a França tem o Grand festival dos orphéons, em Paris; a Russia tem a celebre Capella imperial de S. Petersburgo e os concertos admiraveis das suas bandas marciaes; a Inglaterra tem Saint-Paul e o hymno sublime das 6:500 vozes de crianças, (*) cantando:

All people that on earth do dwell
Sing to the Lord with cheerful voice! etc.

Hymno que arrancou em 1853 ao velho Cramer, estas palavras: *Cosa stupenda! stupenda! la gloria d'ell Inghilterra!*

Portugal... tem o Conservatorio de Lisboa, que nem sequer choristas fornece para o theatro de S. Carlos; o Porto tem uma cousa que tem um outro nome, Coimbra tem outra cousa, que tem outro nome e que se póde dizer pouco inferior a qualquer aringa musical do reino de Haussa.

Governo, aristocracia, burguezia, mirae-vos bem n'este espelho que a verdade vos apresenta.

(p) Os elogios que I. da Silva e outros tem feito ao talento de organista de José Mauricio, são tão absurdos, como os que se fizeram ao *Misereere*.

Adiante apreciamos a maneira como o author portuguez se serviu do *Orgão*, e reduzimos todas essas pieguices ás devidas proporções.

Oxalá que Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Bach, Hændel, Buxtehude, e os outros representantes immortaes do *Orgão*, lhe perdoem semelhante crime, que nós não temos generosidade para tanto.

(q) Esta circumstancia é eloquente, e destroe com uma verdade terrivel essas fabulas a respeito do desenvolvimento e florescia das aulas que José Mauricio dirigia!!

(r) Resta saber a qual dos dois *Stabat* se refere Varnhagen, se ao de Leipzig, edição: Breitkopf e Härtel, se ao de Londres, 1784, porque o primeiro é mais um *Oratorio* do que um *Stabat*, e então o absurdo da comparação ainda é maior.

(s) Vide *Panorama*, 1859 pag. 246.

(t) Vide: *Historia do Brasil*, citada por Innocencio da Silva,

(*) Esta instituição: *Charety Children*, fundada por George m em 1764, sustenta-se unicamente com o producto d'este concerto annual e com as offeras das classes abastadas; o governo inglez não dá um unico subsidio aos estabelecimentos artisticos do paiz; a iniciativa do cidadão, supre todas estas faltas; sirva-nos isto de estimulo.

MAZZA (José)—Pertenceu á musica particular da Camara Real no fim do seculo passado. (1780.)

Parece ser um dos musicos que D. José tinha mandado vir da Italia, para povoar os esplendidos Theatros da Opera, Ajuda e Salvaterra.

Em uma obra de Solano (a) encontram-se dois sonetos d'este artista.

Foram recitados na mesma occasião que o discurso, abaixo mencionado de Solano; o primeiro, em louvor do theorico portuguez, o outro em honra da Purissima Conceição de Nossa Senhora :

I

A FRANCISCO IGNACIO SOLANO

Sonoro Corifeo, que em teus conceitos
Dêste á Patria a maior utilidade,
Nô para que a futura e nossa idade
Se instruisse nos Rhythmos mais perfeitos :

Reduzistes a faceis os preceitos
Da Arte, filha da Deia Divindade
Mostrando com clareza, e ingenuidade
De teu estudo os mais sabios effeitos.

Mas ainda aqui não pára o teu intento.
Que a maiores progressos destinado
Queres á Patria dar hum novo augmento,

Abrindo-lhe caminho avantajado,
Onde em nova Aula ensine o teu talento
As regras de hum saber tão avultado.

II

Á PURÍSSIMA CONCEIÇÃO DE NOSSA SENHORA

Vós, Rainha dos Ceos, Virgem Maria,
Na vossa Conceição Mysterosa,
Fostes quem, o Universo, prodigiosa.
Livrou do grande horror, em que jazia.

Vós, que déstes a mais santa harmonia
Ao mundo confundido, e a paz ditosa,
Nunca aparteis de nós a poderosa
Mão, que do mal nos livra, e ao bem nos guia.

Já que fostes suavissima Cantora,
Aprendendo no templo doces Hymnos, (b)
Que offereciis a Deos com voz canora,

Fazei que de Francisco os seus ensinios
Sejão só, ó Beatissima Senhora,
Para se dar á Igreja Cantos dinos.

Este soneto vem assignado por

José Mazza, Musico instrumentista da camara do S. M. F.

(a) *Dissertação sobre o Character, Qualidades e Antiquidades da Musica*, em obsequio do admiravel Mystero da Immaculada Conceição de Maria Santissima, Nossa Senhora. Lisboa, 1780, pag. 24 e 26.

(b) O auctor das poesias cita com toda a ingenuidade: Vide: *Barno*. an. 60, n.º 14, etc. e seg.

MAZZA (Romão)—Theorico e artista, talvez italiano, que viveu na segunda metade do seculo XVIII. Provavelmente irmão do precedente J. Mazza, e como elle chamado da Italia para a *Musica di Camera* de D. José.

Não conhecemos as suas obras.

MEDEIRA (Eduardo)—(a) Este sabio imprimiu uma serie de dissertações intituladas: *Novæ philosophiæ et medicinæ*—Lisboa 1650, in-8.º; n'ella se encontram, dous artigos que tractam; o primeiro: *Inaudita philosophiæ de Viribus musicæ*, e o segundo: *De Tarentula*.

Para se comprehender como este capitulo possa dizer respeito á musica, observaremos, que na Sicilia e sul da Italia existe um insecto do genero arachnide, cuja mordedura produz uma affecção nervosa que se manifesta por symptomas convulsivos. Para curar este mal, empregavam-se musicas alegres e de rhytmo animado (♩), que determinavam nos doentes uma reacção benefica. (b) Este insecto chamava-se *Tarentula*, e ás musicas que lhe serviam de antidoto, deu-se o nome de *Tarantella*, (c) que ainda hoje subsiste para acompanhar as danças populares em Napoles.

(a) Forkel: *Allgem. Literat. der Musik*, pag. 11, escreve: *Edo.*

(b) Este facto posto fora de duvida pelos testemunhos de muitos medicos contemporaneos, mostra quam impressionaveis eram os povos da península italiana; e já podia fazer prever que era n'esse povo tão felizmente dotada que haviam de apparecer os genios que tanto illustraram a musica.

(c) Um modelo admiravel d'este genero, encontra-se na *Muette de Portici*, obra prima de Auber.

MELGAÇO ou MELGAZ (Diego Dias)—Monge e Mestre de Capella na catedral d'Evora e natural de Cuba. (Alentejo) onde nasceu a 11 de Abril de 1778, morrendo em Evora a 9 de Maio de 1790. A Foram seus paes Afonso Lourenço Melgaço e Maria Ferro. Entrou no seminario da sua patria com 9 annos, aonde com um estudo assiduo alcançou conhecimentos que o habilitaram a exercer o cargo de juiz ordinario e de Reitor do Seminario de Evora, de que foi mais tarde encarregado. A sua sepultura encontra-se n'essa cidade, no convento de Nossa Senhora dos Remedios dos Carmelitas Hesualpos com o seguinte epitaphio.:



Flebili occubuit, qui scivit in orbe Magister caelestem Musam communicare viris.

A si funera Laudem jacet obrutus urna.
 Non fama in tumulo contumalata jacet.
 Aterius vivet, Melgaz post funera lustris.
 Donec erunt homine, sidera donec erunt.

As suas composições, que eram numerosas e estimadas pelos maiores professores da Arte, (b) ficaram manuscriptas no Cartorio da Capella que elle dirigia; constavam de *Misereres*, *Psalmos*, *Responsorios*, *Hymnos* e uma collecção de varias composições sacras, que abaixo citamos.

São:

- 1.) *Motetes da Quaresma.*
- 2.) *Missa ferial a 4 vozes.*
- 3.) *Motete de Defuntos a 4 vozes.*
- 4.) *Gloria laus et honor da procissão da Dominga de Ramos a 8 vozes.*

Estas obras escriptas em dous volumes de papel imperial e com o frontispicio illuminado, e dedicadas ao Arcebispo de Evora, Fr. Luiz da Silva em 1694, parece que ainda estão no Cartorio da Cathedral de Evora.

- 5.) *Paixões dos 4 Evangelistas.*
- 6.) *Adoração da Cruz em Sexta-Feira maior e o Motete: per Monte Oliveti, tudo a 4 vozes.* Estas duas composições estavam n'outro livro dedicado tambem ao mesmo prelado.
- 7.) *Missa chamada da Batalha, a 2 coros.*
- 8.) *Sequencia da Resurreição, Pentecostes, do Corpo de Deus, e de Defuntos a 2 coros.*
- 9.) *Lamentações da Semana Santa a 2 coros e a 6 vozes.*
- 10.) *Miserere a 8 vozes.*
- 11.) *Outro a 12 vozes.*
- 12.) *Psalmos de Vesperas de Christo e da Senhora a 5, 6, e 12 vozes.*
- 13.) *Psalmos de Completas que se cantam na Sé de Evora nos Domingos da Quaresma e o Cantico: Nunc demitis a 4 coros.*

- 14.) *Lições de Defuntos a 3, 4 e 8 vozes.*
- 15.) *Responsorios do Natal a 2 coros.*
- 16.) *Ladainha de Nossa Senhora, e a do Rosario que antigamente se cantava no convento de S. Domingos com Motetes a 4, 6 e 8 vozes.*
- 17.) *Hymnos e Antiphonas para varias festas a 8 vozes.*
- 18.) *Rex tremendæ magestatis; Motete a 4 vozes.*
- 19.) *Salve regina a 4 vozes.*
- 20.) *Vilhancicos para as festas de Christo, Senhora e varios Santos.*

Estas obras conservavam-se pela maior parte com merecida estimação no Cartorio da Cathedral de Evora.

(a) Machado, *Bibl. Lusit.* vol. iv, p. 98 e 99, indica 1690.

(b) A nossa data tambem é confirmada por Benevides. *A Musica em Portugal, Archivo Pittoreaco*, 1866, vol. ix, pag. 103.

MELLO (Dom Francisco Manoel de)—Nasceu em Lisboa, em 1611. A sua educação litteraria fez-se no Collegio de Santo Antão, aonde cursou humanidades e aonde ouviu as lições do P.^o Balthazar Telles. Por morte de seu pae, seguiu a carreira das armas, militando na Catalunha ao tempo em que o Duque de Bragança era elevado ao throno portuguez, depois da expulsão dos Felipes. Por mandado de D. João IV voltou a Portugal, distinguindo-se pelos seus prestantes serviços nas guerras da fronteira e ao mesmo tempo nas festas do paço, em Almeirim, aonde fez representar a sua linda comedia de costumes: o *Fidalgo Aprendiz*.

Não se haviam passado quatro annos, quando em 1644 D. João IV o mandou prender repentinamente e conduzir á Torre de S. Julião; ali permaneceu seis annos, occupado nos seus trabalhos litterarios, até que deveu a soltura á intervenção de Luiz XIII de França, que o estimava muito e que em uma carta a El-Rei de Portugal pedia a sua liberdade. A causa, porque D. João IV, o maior protector dos artistas portuguezes, tanto perseguia este homem superior, é ainda hoje um mysterio inson-

davel; diz-se que foram uns amôres com a Condessa de Villa Nova e Figueiró, conjunctamente com as intrigas dos inimigos do desgraçado ministro, Francisco de Lucena.

A respeito da sua actividade artistica, ha muito que dizer.

D. Francisco Manoel de Mello teve relações intimas com os maiores musicos do seculo XVII e para elles escrevia a letra dos *Vilancicos do Natal* e *Madrigales para musica, al modo italiano*. É certo, que este seu trabalho durou sómente de 1641 a 1644, tempo em que decahiu da graça real.

D. Francisco de Mello frequentara a côrte de França, como se vê pela alta estima em que o tinha Luiz XIII, e tendo D. João IV conhecimento profundo de todo o movimento musical que se passava na Europa, facil foi um accordo para introduzirem nos divertimentos do paço os primeiros germens da Opera.

Assim andaram estes dois homens igualmente notaveis, por algum tempo de mãos dadas.

Pelas rubricas das suas poesias, temos conhecimento de uma *Opera* representada antes de 1644, que se intitulava: *Juicio de Páris*. Nas suas Obras ainda se conserva, o *Prologo heroico para una Comedia en Musica ó Drama cantada* (a) com a seguinte rubrica: *Baxará desde el ayre en una nube, un gallardo Pastor que representa la figura de Páris*.

Logo em seguida traz um *Côro de Ninfas prevenido a la Musica del Juicio de Páris*.

E tambem: *El Juicio de Páris, prevenido a la Loa cantada de una real comedia*. Por todos estes factos se torna incontestavel a existencia dos primeiros ensaios da *Opera italiana*, ainda envolta e em germen, nas ideias artisticas da *Opéra-Ballet*; porque, comquanto não tenhamos nem a musica, nem a letra do *Juicio de Páris*; comtudo pela natureza mesmo do assumpto, podemos concluir que esta *Comedia en musica, ó Drama cantada*, não passava da fôrma artistica acima mencionada.

A mythologia era sempre explorada em todos os sentidos para estas representações.

A hypothese de não ser o *Juicio de Páris* mais do que uma imitação das *Opéras-Ballet*, representadas em França de 1580 a 1645, época em que o Cardeal ministro Mazarin introduziu em Paris uma companhia de cantores italianos e com ella a *Opera italiana*, é tanto mais provavel que, tendo estado D. Francisco de Mello na côrte de Luiz XIII, de quem era mui estimado, devia lá ter visto representar os bailados phantasticos e mythologicos: *Le Triomphe de Minerve*, 1605; *Delirance de Renaud*, 1616; *Les Aventures de Tancredi dans la forêt enchantée*, 1619; *Mari-ne*, 1635; e uma multidão de outros.

A imitação era natural e para nós está a questão decidida; demais a representação d'estes bailados coincide com as viagens do nosso escriptor.

Assim como a *Opéra-Ballet* nos veiu de França, onde ella nasceu, assim a *Opera italiana*, a sua forma mais perfeita, veiu da Italia.

A França estacionou em 1580 com a *Circé*, porque todos os bailados seguintes que se representaram, até ás *Noces de Thétis et de Pélée*, 1654, não tiveram a importancia da *Circé*, para o desenvolvimento da *Opera italiana*.

A Italia, consubstanciada artistico-cientifico e litterariamente, na *Academia florentina*, continuou a ideia nascida em França e assim vemos a *Opéra-Ballet*, chegada á sua perfeição em 1580 com a *Circé*, transformada em Florença na verdadeira *Opera italiana*, cujos primeiros iniciadores se chamam pela ordem chronologica das suas producções, Caccini, Peri, Emilio del Cavaliere, Monteverde e Cavalli.

Depois d'este movimento, cujo merito cabe unicamente á Italia, estacionou esta, tomando a França a dianteira; este ultimo paiz, parou de novo e a Italia conservou a palma por algum tempo.

Este progresso alternado, em que os dois paizes andaram fluctuando, e que foi partilhado mais tarde pela Allemanha, que ofuscou por algum tempo todos os outros paizes — continuou até aos nossos dias.

Em outro logar desenvolveremos esta interessantissima questão.

Algumas dansas da côrte, usadas em França e Italia, se acham citadas como da *moda*, em Portugal, na scena do *Fidalgo Aprendiz*, em que este na sua rudeza, as ridicularisa, comparando-as com as nacionaes:

MESTRE: Podéis entrar n'um saráo
Segundo o bem que aprendeis.
GIL: Pois, mestre, que mais sabeis?
MESTRE: Uma *Alta*, um *Pé de Xibau*,
Galharda, *Pavana rica*;
E n'estas, novas mudanças. . . .
GIL: Tende, que isso não são danças,
Senão cousas de botica.
Sabeis o *Sapateado*?
O *Terollero*? o *Villão*?
O *Machachim*?
MESTRE: Senhor, não.
GIL: Pois sois mestre mingüado.

Esta scena retrata-nos ao vivo um velho fidalgo, querendo comprazer com os novos usos da côrte, dando-se ao ridiculo de aprender a *Galharda* e a *Pavana*. (b)

D. Francisco de Mello, era o libretista dos compositores que D. João IV protegia.

Eis os artistas nacionaes e estrangeiros, que compozeram *Tonos* sobre lettra de D. Francisco:

Miguel de Herrera.
Fr. Felipe da Madre de Deus.
Fr. Luiz de Christo.
Gaspar dos Reis.
Antonio Marques.
Marcos Soares.
Felippe da Cruz.
Fr. Antonio de Jesus, e o insigne:
João Lourenço Rebello. (c)

... de los Reyes: Apeose

... de la Madre de Dios
... de Naypes: E

... La fama vuestros ojuelos,
... Ala al palanque G

... *Escuadrilla Real a las Da.*

... Rayava el Sol por las ca.

... Quien es aquella Diana, e
... *que siguen para contin*
... *hecho: Yo soy cie*

... M. Fr. Luiz de Christo :
... *de la divina Licis; Lucir con*

... Con embidias de la Gala, etc.
... Temores: Temer la hermosura Ju

... *hermosura: El Basilisco encarnado.*
... Gaspar de los Reys:

... En una cada:

Accumulamos aqui esses *Tonos*, já citados na biographia de cada compositor, para mais facilidade de um exame synthetico.

Existiram na rica Bibliotheca Musical de D. João IV, mas de que apenas resta a letra nas obras do nosso polygrapho:

Musica del Maestro Miguel Herrera:

Tono I. *Escriviöse de Buenas Pascoas a la Mag. de la Reyna de Inglaterra; para que se cantasse en su Camara: Vengo a daros Buenas Pascoas.*

Tono II. *Para cantar-se a la misma Serenissima Reyna. Despues de un sarao real em que dançaron los Reys: Apeose el Firmamento, etc.*

Musica del maestro P. M. Fr. Felipe de la Madre de Dios:

Tono III. *El Retrato de una Dama hecho de Naypes: Desengana-te Morena, etc.*

Tono IV. *La linda Franceza: Madama vuestros ojuelos, etc.*

Tono IX. *La Travessura atapada: Ala al palanque Galanes, etc.*

Tono XIV. *Corte en la Aldea: Enseladilla Real a las Damas del Palacio: Ah Senhores, etc.*

Tono XVII. *Novela desdichada: Rayava el Sol por las cumbras, etc.*

Tono XIX. *Belleça no conocida: Quien es aquella Diana, etc.*

Tono XIII. *Pidieronse las Coplas que siguen para continuar un Tono, que a la primera copla se havia hecho: Yo soy ciego y no veo nada, etc.*

Musica del maestro P. M. Fr. Luiz de Christo:

Tono V. *Lutos y Lagrimas de la divina Licis; Lucir con las sombras Licis etc.*

Tono VI. *Lutos hermosos: Con embidias de la Gala, etc.*

Tono XI. *Justificacion de temores: Temer la hermosura Juana, etc.*

Tono XII. *La terrible hermosura: El Basilisco encarnado.*

Musica del maestro Gaspar de los Reys:

Tono VII. *Desengaños ultimos amorosos: En vano andais Pensamiento, etc.*

Tono XVI. *Dama de Cabos negros*: Blanca de los Cabos negros, etc.

Tono XVIII: *Dama que se perdió entre la muchedumbre*: Apostara yo que avia, etc.

Musica del maestro **Antonio Marques**:

Tono VIII. *Despedida sin esperanza*: O quam bien desplicga el ayre, etc.

Tono X. *Saudades desesperadas*: En esta obscura noche.

Musica del maestro **Juan Suares Rebello**:

Tono XV. *La primavera*: Combidò la Primavera, etc.

Musica del maestro **Esteval de Faria**:

Tono XX. *Celebrando la raridad de unos ojos*: Unos ojos sin color, etc.

Musica del maestro **Marcos Soares**:

Tono XXI. *La bella Madrina*: Sy a ser Madrina vas Juana, etc.

Tono XXII. *Haviendo llegado dos Damas a su Porteria para subir a Palacio, se hallava dormido el portero a quien llamaron en vano; y por celebrar esta accion, se escrevio este Tono*: Buelen nuestras señoras, etc.

Tono XXV. *Jacarilla de devacion, en la fiesta de San Francisco*: Quien es aquel de lo pardo, etc.

Musica del maestro **Felipe de la Cruz**:

Tono XXIV. *Dama en noche de luminarias*: Sy apagar quieres Lucia, etc.

Musica del maestro **P. M. Fr. Antonio de Jesus**:

Tono XXVI. *En Fiesta de Natividad de la Virgen*: La buena dicha os empieço, etc.

D. Francisco Manoel de Mello, tambem conheceu e até examinou o celebre livro de D. João IV: *Defensa de la Musica moderna* (d) A prova está no Soneto de *Elogio al Opusculo que en Defensa de la Musica moderna escribió un grande Principe*.

Eil-o:

En esta y aquella accion siempre lograda
 Creo, ó Señor, que nasce en fuerça, en buelo
 Tu pluma, a defender la voz del Cielo,
 Del mundo a defender la voz, tu espada.

Que una y otra pronuncien celebrada
 Tu fama que me admiro! Sy a tu zelo
 Deve, docto el valor, dulce el desvelo
 Aquella el verse illustre, esta ilustrada.

Defiende, pues, la voz que canta oy vivas,
 Con que el Cielo, a la voz del Mundo abona,
 Y a voces, cada qual, tu voz derrama.

Devrânte mas favor, que les recivas:
 Bien que el Cielo en su voz, tu ser pregonas,
 Bien que el Mundo, en su voz, tu nombre acclama. (e)

D. Francisco de Mello teve conhecimento da *Defensa de la Musica* de D. João IV, quando já se achava preso. O Conde Camareiro Mór, emprestara-lhe o livro para lêr nas suas horas de solidão; o desgraçado poeta, restituiu-lh'o com o seguinte soneto:

Faça-me hoje mercê vo' senhoria,
 Se a grandeza aos pequenos se dispensa,
 De lhe dizer ao Author d'esta *Defensa*,
 Que nos defenda todo o santo dia.

E pois que tem tal mão para a Armonia
 (Que é parte que anda co'a brandura apensa)
 Me defenda tambem de tanta offensa,
 Que é muita já, se vae de zombaria.

Se os avexados defender pretende,
 Não gaste seu valor por vãos caminhos,
 Já que as defensas lê, já que as entende.

Ouçã os corvos tambem co's passarinhos;
 Que a Musica a si mesmo se defende,
 E o pranto é só, quem ha mister padrinhos. (f)



Este bello soneto, revela-nos a sorte do poeta; a rubrica explica-nos, como a *Defensa da Musica moderna* lhe chegou á mão: «*Ao Conde Camareiro mayor, havendo-lhe tornado o livro da Defensa da Musica moderna.*» A misericordia que o poeta implora, bem dá a conhecer a *magestade real* do author do livro.

Durante o tempo da liberdade de D. Francisco de Mello, fundara elle uma Academia Litteraria, chamada dos *Generosos*, segundo o gosto italiano. (g)

Esta Academia era artistica e litteraria a um tempo. Em uma *Sylva*, D. Francisco convida a um amigo para que com os seus musicos acudisse á *Academia de Musica e Poesia*.

Os musicos citados para o sarau, que principiava ás seis horas da noite, eram Brito, Lima, Moraes e Manoel Carvalho. (h) Em um romance que intitula: *Introdução festiva a hua Academia de Musicos e Poetas*, cita os nomes de Antão Themudo, e Carvalho. (i) O Soneto xxxi da *Lyra de Clio*, é en alabança de los *Musicos de la Academia*. Embora por estes factos se não possa concluir em rigor que tivessemos no seculo xvii uma Academia de Musica, vê-se comtudo que estavam muito em moda as reuniões *artistico-litterarias*, em que os concertos musicaes occupavam uma parte importante. D. Francisco tambem era compositor, como vêmos por esta citação de Barbosa Machado:

Officio de Sam João Baptista, com Hymnos, Responsorios, e Orações, publicado com o pseudonymo de Innocencio da Paixão. Ms.

Depois de seis annos de duro e cruel cativoiro, D. Francisco Manoel de Mello saiu em 1650 dos ferros, recomeçando as suas viagens pelas principaes côrtes da Europa com um nome supposto.

Depois voltou a Portugal, onde morreu em 1670.

(a) *Obras Metricas*, t. II, pag. 92, ed. 1665.

(b) Factos communicados por Theophilo Braga, extrahidos da sua *Historia do Theatro portuguez*, em dois volumes ainda ineditos.

Graças aos seus esforços constantes e á sua amisade generosa, obtivemos os apontamentos curiosos d'esta biographia; pois á sua cooperação se deve todo o interesse que ella possa inspirar.

- (c) Vid. as suas biographias, nos apellidos competentes.
 (d) Vid. a sua biographia.
 (e) *Obras metricas*, t. II, pag. 47, soneto xciii.
 (f) Soneto LXXXVIII, da *Tuba de Calicpe*.
 (g) D. Francisco de Mello, fundando esta sociedade, imitava o que tinha visto no estrangeiro e principalmente na Italia, onde as sociedades artistico-litterarias, nasceram primeiro em 1580, com a *Academia Fiorentina*. É sabido, que foi d'esta reunião de homens illustres: poetas, musicos e sabios, que partiu o movimento da Renascença.
 Esta celebre sociedade contava entre os seus membros: Giovanni di Bardi di Vernio, Giacomo Corsi, Pietro Strozzi, Vincencio Galileo, Rinuccini (poeta) e Mei; mais tarde vieram os artistas Peri, Caccini e Emilio del Cavaliere, dar maior importancia á parte artistica da Academia.
 (h) Silva x, *Viola de Talia*, pag. 164.
 (i) Romancec xxvii, *Viola de Talia*, pag. 212.

MENDES (Jacob Franco)—O primeiro violoncellista portuguez e um dos tocadores mais distinctos que a Europa tem ouvido.

Este artista e o que se segue, seu irmão, nasceram ambos de uma familia de israelitas portuguezes de Amsterdam.

Præger, (a) tambem mestre de seu irmão, que é o objecto da biographia seguinte, e Bertelmann (b), foram os seus primeiros mestres. Em 1829 foi mandado por seu pae a Vienna, sendo ahi discipulo de Merk, professor de violoncello no Conservatorio imperial de Musica. Jacob, menos resolutivo que seu irmão, hesitou ainda dois annos, sem saber se devia aproveitar o seu talento nascente, ou se devia consideral-o unicamente como complemento da sua educação; porém em 1831 adoptou definitivamente a carreira artistica, e ainda no mesmo anno, dirigiu-se a Paris e ahi tocou pela primeira vez em publico em um concerto dado por Hummel, sendo bem recebido. No fim d'este anno voltou aos Paizes Baixos e recebeu do rei o titulo de *violoncellista da côrte*. Em 1833, visitou a Allemanha em companhia de seu irmão, dando concertos em Leipzig, Dresden, Francfort, sendo ambos muito applaudidos. Em Weimar tornaram-se a encontrar com o celebre Hummel, que sempre benevolo e generoso, protegeu com o seu credito os dois jovens artistas. Em Haya, esperava-o uma nova honra, a sua nomeação de *violoncello-solo* do rei Guilherme I.

Foi então que começou a occupar-se sériamente da composição, escrevendo os seus primeiros *Quartettos* para instrumentos de corda, um dos quaes foi coroado pela *Sociedade neerlandeza instituida para a propagação da musica*. Em 1836 partiram os dois irmãos para Paris, a fim de aperfeiçoarem os seus talentos com a convivencia e com os conselhos dos celebres artistas que então estavam na capital da França.

Jacob estudou ahi tão energicamente, que se collocou em pouco tempo a par dos mais *habeis violoncellistas* (c) da época (d). Os concertos que deu com seu irmão em 1840 e 1841 foram muito apreciados pela maneira notavel, como os dois artistas executavam a musica classica allemã.

Um escriptor distincto, (e) fallando d'estes concertos, diz:

«Dès 1840 ils ont pris une position *très élevée* comme virtuoses-compositeurs. Ils ont organisé à Paris des séances de musique classique, qui ont eu du retentissement et qui sont restées dans la mémoire des vrais amateurs. Retournés à Paris en 1842, il y donna plusieurs concerts, qui ont attiré un public d'élite. J. Franco-Mendes a reçu les plus hautes marques de sympathie et d'estime de son souverain Guillaume III, protecteur éclairé des artistes, ainsi que de plusieurs souverains. Il est décoré des ordres de la Couronne de Chêne, d'Isabella, la *Catholique* (!!) d'Adolphe de Nassau, 3.^o *classe* (!!!) et de la Branche Ernestine de Saxe.»

Foi por esta occasião, que a morte de seu irmão o veiu ferir no intimo do coração; a dôr que lhe causou este golpe fatal, foi tão intensa, que durante uns poucos de annos não sahiu da Hollanda, para não vêr os logares em que tantas vezes tinham rivalisado um com o outro; limitou-se apenas a dar alguns concertos nas principaes cidades dos Paizes-Baixos. Em 1847, encontramol-o em Bonn, assistindo á inauguração da estatua de Beethoven. Cedemos a palavra a Berlioz (f) para narrar o incidente desagradavel que ahi occorreu:

«M. Franco-Mendes avait eu la malheureuse idée de tenir à son solo de violoncello, malgré celui de Ganz (g) qui l'avait précédé

et celle plus malencontreuse encore, de choisir pour thème de sa fantaisie des airs de la *Dona del Lago* de Rossini; il a donc été très mal reçu. Et pourtant l'air: *O mattutini albori* est une bien fraîche et poétique inspiration et M. Franco-Mendes joue délicieusement du violoncelle; mais il est hollandais (h) et Rossini est italien; de là double colère des fanatiques de la nationalité allemande. Ceci est misérable, il faut l'avouer.»

Não é para admirar que um publico cansado por uma audição de quatro horas e tendo assistido a dois grandes concertos nos dias antecedentes, não estivesse disposto a ouvir o artista; e Franco-Mendes devia conhecer o passo melindroso que ia dar, tocando, n'uma occasião como aquella e diante d'uma assemblêa, que a natureza e importancia da festa tinha tornado fanaticamente — uma fantasia sobre themas que não fossem allemães.

Se o procedimento do artista portuguez foi um pouco irreflectido, devemos tambem dizer que o publico se portou grosseiramente.

Transcrevemos em seguida o programma do concerto, que é importante.

- 1.) Cantate por orchestre et chœurs. *Liszt.*
- 2.) Ouverture d'Egmont. *Beethoven.*
- 3.) Concerto de Piano par M.^e Pleyel. *Weber.*
- 4.) Air de Fidelio par M.^{elle} Novello. *Beethoven.*
- 5.) Air de Mendelssohn par M.^{elle} Schloss. *Mendelssohn.*
- 6.) Adelaïde par M.^{elle} Kratky. *Beethoven.*
- 7.) Fantaisie sur des thèmes de D. Juan par Ganz. *Mozart.*
- 8.) Concertino sur des thèmes de Weber par Møser. *Møser.*
- 9.) Fantaisie sur des airs de La Dona del Lago de Rossini, par Franco-Mendes. . *Mendes.*
- 10.) Air de Faust par M.^{elle} Sachs { .. *Spohr.*
- 11.) Chant de Haydn par Staudigl { (i) .. *Haydn.*
- 12.) Differents cœurs.

De Bonn voltou a Amsterdam e ultimamente fixou a sua residência em Paris, onde vivia ainda em 1862.

Das suas composições, que são numerosas, conhecemos as seguintes: (j)

1.) *Variations sur la Cavatine du Pirate* pour viol.^{elle} et Piano. Op. 15. Mainz, Schott.

2.) *Fantaisie sur la Fille d'Egypte* (Opéra de Jules Beer) pour Viol.^{elle} et Piano.

3.) *Valses brillantes* pour Viol.^{elle} et Piano. Op. 27. (k)

Da sua *musica de camera*, conhecemos:

4.) *Variations brillantes sur un thème national allemand*, avec acc.^t, d'Orchestre ou de Piano; dédiés à J. Merk. Op. 28.

5.) *Fantaisie Sur=la Donna del Lago=* de Rossini pour Viol.^{elle} avec acc.^t de Piano ou d'Orchestre. Op. 36.

6.) *Six Caprices pour Violoncelle*, dédiés a Mr. Noblin. Op. 37.

7.) *Grand Duo pour deux Violoncelles*, dédié à Aug. Franchomme. Op. 38.

8.) *Élégie* pour Violoncelle, avec acc.^t de Piano. Op. 40.

9.) *Fantaisie* pour Viol.^{elle} sur=Le Diable à l'école=(Opéra de E. Boulanger) avec acc.^t de Piano. Op. 41.

10.) *Impromptu*, solo avec acc.^t de Piano. Op. 42.

11.) *Second Grand Duo pour deux Violoncelles*. Op. 47.

12.) *Adagio pour quatre Violoncelles*. Op. 48.

13.) *Quatre mélodies sans paroles* pour Violoncelle avec acc.^t de Piano. Op. 51.

14.) *Rêverie*, Solo pour Violoncelle et Piano. A S. M. D. Pedro v, Roi de Portugal. Op. 50.

15.) *Nocturne* pour Violoncelle et Piano. Op. 55.

16.) *Premier Quintetto pour 2 Violons, Alto e 2 Violoncelles*. Amsterdam, Roothaan. Op. 16.

17.) *Second Quintetto pour 2 Violons, Alto e 2 Violoncelles*. Leipzig, Hoffmeister.

18.) *Quatuor pour instruments à cordes*; couronné par la Société musicale des Pays-Bas.

Composições notáveis, todas as tres, sobretudo a ultima, objecto de uma distincção especial.

Como se vê pela numeração do author, esta nossa lista é muito incompleta, porque o N.º 15 traz a designação: *Op. 55*. Não podemos ser mais extensos, porque as composições do nosso celebre compatriota são graças á nossa *miseria artistica* completamente ignoradas em Portugal!! As poucas que citamos, vieram-nos a muito custo de Paris.

Entretanto Franco-Mendes, tem ainda uma grande quantidade de *Caprichos, Melodias, Variações e Fantasias* sobre Operas modernas, para o seu instrumento.

Entre as composições de vulto, lembramos ainda um *Concerto para Violoncello*, (1862) diferentes *Quartetos, Quintetos, um Sexteto, Octetos* e uma *Ouverture à grand orchestre* (1862) e outras composições orchestraes.

- (a) Violinista e compositor nascido em Amsterdam, em 1785.
- (b) Compositor e professor do Conservatorio real de Musica de Amsterdam.
- (c) Palavras de Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. III, pag. 313.
- (d) Que eram, nem mais nem menos : Romberg, Franchomme, Merk e outros d'esta ordem.
- (e) G. J. Grégoir. *Les Artistes musiciens néerlandais*. Anvers, 1864, in-8.º pag. 77.
- (f) *Les Soirées de l'orchestre*. Paris, 1854. in-12.º, pag. 384.
- (g) Este artista, era primeiro violoncello da Opera de Berlim.
- (h) Berlioz não conhecia a origem de Franco-Mendes; até hoje ainda ninguém se lembrou de conquistar a Portugal, este grande nome que a Holanda nos quer roubar.
- (i) Estes dois numeros, nem foram ouvidos, porque o publico saciado de tanta musica, tinha já quasi evacuado a sala.
- (j) Os Numeros 3, 5 e 9, são da casa editora : Schoenenberger. Paris.
- (k) Os Numeros 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14 e 15, são da casa S. Richault.

MENDES (José Franco) — Irmão do precedente. Nasceu a 4 de Maio de 1816, d'uma familia distincta de israelitas portuguezes, refugiada em Amsterdam ha bastante tempo. A energia que já na infancia mostrára, decidindo-se a seguir a carreira musical, e que nada tinha podido enfraquecer, triumphou enfim, concedendo-lhe seus paes a licença de seguir a sua carreira favorita.



Præger, tambem mestre de seu irmão, deu-lhe as primeiras lições de musica. Não repetimos aqui um logar commum tantas vezes enunciado e tão poucas vezes applicavel, por mero patriotismo : se dissermos, que os seus progressos excederam todas as esperanças do mestre e de seus parentes, não offendemos a verdade. Em pouco tempo, senhor do mecanismo da rabeca, entregou-se logo á composição da qual tinha o instincto, e que estudou *sem mestres*. (a)

Em 1831, encontramol-o já em Paris e em Londres, relacionando-se com os artistas mais celebres d'aquelle tempo; em seguida vemol-o na Allemanha, captivando em Dresden, Francfort, Weimar, Leipzig, etc. a amizade de muitos artistas com o seu genio affavel e modesto. De volta a Paris em 1836, recebe ahi os conselhos valiosos do grande Baillot, estuda, e alcança a maneira verdadeiramente notavel, como intrepitava a musica classica, sobretudo os *Quartetos* e *Quintettos* de Mozart e de Beethoven. Os concertos que deu em 1840 e 1841, n'este genero de musica, conjunctamente com seu irmão, attrahiram a attenção dos mais distinctos artistas, da Allemanha e da França. Foi então, que começou a sentir os symptomas da terrivel doença que o roubou pouco depois ao mundo artistico da Europa e estendeu no leito da morte, o artista que dava tão bellas esperanças. Apenas chegado a Haya, onde tinha ido restabelecer-se, recebeu um convite para ir tocar diante da côrte do Rei dos Paizes-Baixos.

Eil-o de novo em peregrinação artistica, esquecendo os soffrimentos e a morte. Mas ella vingativa, vigiáva-o de perto, e ainda no principio da vida, deu-lhe o gélido abraço, e eil-o que morre, (febre cerebral) cuberto de flores e de applausos, quando ia percorrer em triumpho a Hollanda. O concerto dado diante da côrte e do rei, foi a sua ultima corôa artistica e valeu-lhe a nomeação de *violon solo de la cour*. Reinava então Guilherme II.

As suas composições mais notaveis, são :

Dois quartetos para 2 Rabecas, Violeta e Violoncello, coroados ambos pela Sociedade neerlandeza instituida para a propagação da Musica.

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS — Cavaleiro da Ordem do Christo. Jansen, na cidade de Foz de Iguaçu, e fazenda sua, e fazenda sua para. Zélio de Foz de Iguaçu e Lariza Garcia da Fonseca. Casou em seus estudos em Foz de Iguaçu e nasceu na Quinta do Pombo, perto



da Guarda. Foi um homem muito instruido; o sequestro que o governo lançou sobre os seus bens depois da sua morte, fez com que se perdessem algumas das suas obras. Entretanto sabemos que nos deixou, além de alguns escriptos sobre mathematica e cosmographia, *Varios opusculos pertencentes á theoria da musica.* (1650.) (a)

Mendonça viveu na segunda metade do seculo xvii e foi membro da Sociedade real de Londres.

(a) Stockler, *Origem e Progressos das Mathematicas em Portugal*, pag. 53.

MENEZES (D. João de)— Poeta da côrte de El-Rei D. João II e do principio do reinado de D. Manoel. Foi um dos que mais concorreu com os seus versos para abrilhantar os celebrados serões de Portugal, dos quaes com tanta saudade fala o rigido Sá de Miranda. Sabe-se, que, como quasi todos os fidalgos do seu tempo, cultivou a musica. No *Cancioneiro* de Resende, vem umas trovas suas, com a seguinte rubrica:

Trovas que fez Dom João de Menezes por letra de uma composta que fez de canto d'organ, que se canta todas por tres vozes per uma só. Fol. 16, col. 1.

MIRANDA (Dr. Francisco Sá de)— Nasceu em Coimbra em 1495. Seguiu os estudos na Universidade de Lisboa, onde frequentou ainda muito moço os serões da côrte d'El-Rei D. Manoel. Visitou a Italia, como então se usava entre a fidalguia e como bem se queixa Jorge Ferreira em uma de suas comedias. Regressou á patria alguns annos depois de ter sido acclamado D. João III, de quem foi sempre amigo, e que lhe offereceu a Commenda das Duas Egrejas, no Arcebispado de Braga, quando desgostos particulares o fizeram abandonar para sempre a vida da Côrte. Refugiado na provincia, viveu, antes de casar, em casa do seu amigo Antonio Pereira Marramaque, e depois de se aparentar na casa dos Machados, viveu o resto de seus dias, até 1568, na quinta da Tapada. O caracter d'este poeta, é altamente sympathico para os

que estudam a sua vida, que por si, é bastante romanesca. Do seu gosto pela musica, conservou-nos uma memoria, D. Gonçalo Coutinho, que assim diz na *Vida* que anda junta á edição de 1612: «tanging violas d'arco, e era dado á musica, de maneira que com não ser muito rico, tinha em sua casa mestres d'ella custosos, que ensinavam a seu filho Hieronymo de Sá, de quem se diz que foi extremado n'aquella arte; e contava Diogo Bernardes (a quem seguimos n'estas noticias) que quando o ia a vêr, vivendo em Ponte de Lima, sua patria, lhe mandava tanger o filho em diversos instrumentos, e o reprehendia alguma vez de algum descuido. . . » Seu cunhado, Manoel Machado de Azevedo, D. João de Menezes, e muitos outros fidalgos, cultivavam como elle a musica, o que mostra que esta Arte formava parte da educação da nossa nobreza.

Nas duas biographias seguintes, alteramos a ordem alphetica pela conveniencia de conservarmos juntas, tres vidas ligadas pelo sangue e pela Arte.

Hieronymo de Sá, filho do celebre poeta Francisco de Sá de Miranda, e de sua mulher D. Briolanja de Azevedo; na *Vida de seu pai*, escripta por D. Gonçalo Coutinho, antes de 1612, encontra-se uma phrase que nos dá a entender que tivera grande fama de musico: «tinha em sua casa mestres d'ella (musica) custosos, que ensinavam a seu filho Hieronymo de Sá, de quem se diz que foi extremado n'aquella arte.»

Manoel Machado de Azevedo, Senhor das Casas de Côrte, Vasconcellos e Barroso, e dos Solares d'ellas, e das Terras de Entre-Homem e Cavado, Villa de Anares, Commendador de Sousel na Ordem de Aviz. Era filho de Francisco Machado, e de Dona Joana de Azevedo, e cunhado do grande poeta, Francisco de Sá de Miranda. Cultivou a musica, como sabemos por esta passagem da sua vida, escripta pelo Marquez de Montebello: «Supo la musica, dançó mejor que muchos; fué de los primeros que en Portugal tocaran laud con destreza; la qual tuvo tambien en la pintura, y poesia.» (a) A affeição que lhe devera esta fórma da arte, se vê por esta outra passagem: «Todas sus curiosidades de quando moço avia dexado, solo el laud tocava algunas vezes, gastando la mayor parte del tienpo en el retiro de su oratorio.» (b)

(a) *Vida de Manoel Machado de Azevedo*, por el Marquez de Montebello, pag. 3. A edição conhece-se pela data da estampa do brasão, que é de 1660.

(b) *Id. Ib.* p. 131.

MENEZES (Fr. Luiz Cesar de)—Monge carmelita e sabio theorico, que se dedicou principalmente ao estudo do *Cantochão*. Escreveu n'este ramo da Sciencia musical uma grande *Obra em 8 volumes*, (a) que infelizmente não conhecemos.

(a) Sant'Anna, *Chronica dos Carmelitas*, vol. 1, 756.

MENEZES (Rodrigo Antonio de)—Celebre guitarrista portuguez. Os escriptores contemporaneos (a) tecem os maiores elogios a este grande artista e mencionam o successo *extraordinario* (b) dos seus concertos na Allemanha e particularmente na cidade de Leipzig (Saxonia) em 1766.

(a) Gerber, *Neues histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler*, vol. 1, pag. 728.

(b) São as proprias palavras de Gerber, *ibid.*

MESQUITA (. . .)—Bom pianista; tinha estudado no Seminario musical de Lisboa com os seus collegas Cardoso e Leal.

MIGONE (Francisco Xavier)—Nasceu em Lisboa a 27 de Maio de 1811 de paes portuguezes.

O seu primeiro mestre, foi o conhecido compositor Fr. José Marques da Silva; depois dos primeiros estudos feitos debaixo da direcção d'este habil compositor, entrou para o Seminario patriarchal, que então estava em um edificio construido para esse fim no largo da Ajuda.

Continuou n'este estabelecimento a sua educação artistica debaixo da direcção do mestre acima nomeado; o proveito que d'ella tirou foi grande, porque as suas disposições naturaes, eram auxiliadas por um estudo aturado.

Em 1830, saíu do Seminário depois de ter completado os seus estudos de Piano, Harmonia e Contraponto; todavia acciou ainda por bastante tempo os conselhos de seu benevolente mestre.

Foi ainda, graças á influencia e recommendação d'este ultimo, que pôteve pouco depois a nomeação de Lente de musica da Universidade de Coimbra, distincção plenamente justificada pelos seus notaveis conhecimentos artisticos.

Quando em 1835 se organisou o Conservatorio, foi transferido para este estabelecimento como professor de Piano e Secretario do Conselho da Direcção.

Com a morte do nosso celebre Bonatempo, tomou Migone a direcção do Conservatorio, ficando ainda como professor de Piano e Composição: os contemporaneos louvaram os relevantes serviços que prestou a este estabelecimento artistico, organisando convenientemente as differentes aulas, creando outras novas, etc.

Todos estes encargos ainda augmentaram mais tarde, com os de Chefe da Orquestra de S. Carlos e em seguida, Director geral do mesmo theatro.

O trabalho excessivo que resultava de todos estes serviços, foi tanto mais fatal para a saude de Migone, que não tendo calculado bem as suas forças, desenvolvia uma actividade superior a ellas.

Uma viagem que fez á Alemanha, França e Italia em 1857, a fim de escripturar uma companhia para o theatro de S. Carlos, longe de melhorar a sua já melindrosa saude, aggravou mais os seus males.

Na sua ausencia, ficaram encarregados de o substituir os seus discipulos, Eugenio Mazeni e Eugenio Ricardo Monteiro de Almeida que haviam completado a sua educação artistica.

As portas do Conservatorio fecharam-se para sempre atraz do infeliz professor, porque voltou tão enfermo da sua funesta viagem, que teve de abandonar completamente as suas obrigações artisticas. Durante quatro annos se prolongaram os seus horribes soffrimentos, ate que expirou a 10 de Junho de 1861.

Foi sepultado no cemiterio de Nossa Senhora dos Prazeres, em Lisboa, no jazigo do professor de canto, Domingos Luiz Lauretti.

Deixou-nos entre outras, as seguintes composições:

- 1.) *Cantata*, para as provas publicas do Conservatorio.
- 2.) *Sampiero*, Opera cantada em S. Carlos em 1853.
- 3.) *Mocana*, Opera cantada no mesmo theatro.
- 4.) *Grande Missa festiva*; dedicada a D. Pedro IV.

Cantou-se frequentemente na festa de Santa Cecilia.

A respeito d'esta ultima composição, diz Eugenio Ricardo Monteiro de Almeida: «é de excellente trabalho de composição.

«Os *Kyries*, as *Fugas* e todo o *Credo*, póde chamar-se-lhes uma obra prima» (sic. *chefe d'obra*). (a)

Posto que se possa suppôr alguma parcialidade n'esta apreciação, por ser o author d'ella discipulo de Migone, comtudo queremos acreditar o contrario, attenta a respeitabilidade do distincto professor do Conservatorio.

Monteiro de Almeida nada diz do valor artistico das duas Operas, nem nós sabemos a recepção que o publico lisbonense fez a estas composições; o esquecimento em que ellas cahiram, seria em qualquer outra parte uma prova (ainda assim fallivel) do seu pouco valor, menos em Portugal, onde a critica anda a jogar a cabra cega e o publico escolhe quasi sempre o seixo em logar do diamante. O que não vale um real, tem muitas vezes probabilidades de exito e apresenta-se á luz do dia em cartazes multicolores, que fazem lembrar os papagaios do Amazonas; o que tem algum merito, traz já em si má recommendação e fica olvidado.

As partituras originaes das *Operas* e da *Missa* mencionada, foram dadas por D. Gertrudes Maria Migone, mãe do nosso artista, ao Conservatorio Real de Lisboa, onde existem.

Os contemporaneos de Migone louvam-n'o como exemplar no cumprimento dos seus deveres e amigo de seus discipulos, que ainda hoje se lembram d'elle com saudade.

Além dos seus conhecimentos *extraordinarios* (b) em composição musical, sabia bem as linguas latina, italiana e franceza e possuia uma instrucção geral, rasoavel.

Recebeu de D. Maria II, o habito e commenda de Christo e o habito da Conceição.

(a) *Illustração popular*, N.º 2, vol. III. É de uma biographia inserida n'este jornal por Monteiro de Almeida, que tiramos em grande parte os subsidios para esta.

(b) *Ibid. loc. cit.*

MILHEIRO (Antonio)—Compositor bracharense, e pelo seu merito Mestre de Capella na Cathedral de Coimbra e depois na de Lisboa, onde arranjou o canonicato do costume. (a)

Viveu no começo e meado do seculo XVII. Publicou:

Ritualet Romanum Pauli V jussu editum subjuncta cantuque ad generalem regni consuetudinem redacto. Conimbricæ, apud Nicolaum Carvalho, 1618, in-4.º

Este livro teve numerosas edições; conhecemos além d'aquella as duas seguintes:

Processionale juxta ritualis Romani Pauli V pontificis maximi jussu editum. Conimbricæ, Ex Typ. Antonii Simões Ferreira, Universitatis Typogr. Anno Domini, 1740, in-4.º grande de III-164 pag. O exemplar que possuímos, tem um accrescemento de 8 pag. com *Antiphonas* e *Hymnos* em *Cantochão á Virgem*, a S. Agostinho, a S. Theonio etc.; é impresso em Lisboa em 1832, na Typographia regia.

Processionale juxta formam ritualis romani, Pauli V pontificis maximi jussu editi. Lisbonæ, 1749, in-4.º de 151 pag. e Index, apud Josephum da Costa Coimbra.

O exemplar que examinamos d'esta edição, vinha conjunctamente com o *Processionale colimbriensis ecclesie in quo continentur diversa Responsoria et Antiphonæ, quæ pro Stationibus ejusdem Ecclesie Cathedralis cantari solent in Dominicis de Festivitatibus:*

Excellentissimi Domini D. Michaelis ab Annuntiatione ipsiusmet. Ecclesiae zelosissimi Episcopi jussu ex antiquis Processionaris ad hoc in meliorem cantum translata. Lisbonæ, 1750, in-4.º, de 75 pag. e *Index*, apud Josephum da Costa Coimbra.

Possuimos ainda outra obra identica com o titulo:

Processionarium monasticum juxta consuetudinem monachorum nigrorum Ordinis S. P. N. Benedicti Regnorum Portugaliæ. Conimbricæ, apud Emmanuelem Rodericum de Almeyda etc. Anno Domini, 1691, in-4.º peq. de VIII (não numeradas,) 235-173 pag. A primeira parte até pag. 235, consta de *Hymnos e Antiphonas em cantochão*, dedicadas á Virgem e a varios Santos. A segunda, contém *Officios de defuntos, Officios ad infernos et mortuos spectantia*, até pag. 173, egualmente em *cantochão*.

Este livro foi impresso em 1691, por diligencias do Abbade geral da ordem beneditina.

A maior parte das composições de Milheiro, estavam na Bibliotheca de Francisco de Valhadolid, e algumas na Livraria real de D. João IV.

Deixou tambem em manuscripto um *Tratado theorico da musica*.

(a) Canonicato da quarta prebenda.

MIRÓ (...)—Discipulo de Bomtempo, nasceu em Portugal, mas filho de um musico hespanhol. Esta noticia, que julgavamos sem fundamento, tomou visos de verdadeira, porque ouvimos repetil-a e confirmal-a por Noronha a quem o proprio Miró a communicára, quando o nosso artista esteve em Buenos-Ayres.

Em 1836, assumiu a direcção do theatro de S. Carlos, onde fez representar um anno depois a sua opera séria: *Atar*.

J. J. Marques dá (a) esta ultima como representada em 1833 com outras duas, que são o: *Sonambulo* e o *Triumpho de Lysia*.

As suas operas *Virginia* e a *Marqueza* subiram á scena em 1840. Ignoramos o acolhimento que o publico fez ás suas primeiras producções; as duas ultimas parecem ter revelado bastan-

te merito; a symphonia da *Marqueza* ainda hoje se executa com applauso em Lisboa e particularmente na Madeira.

Recapitulando por ordem chronologica a ennumerção das operas de Miró, temos:

- 1.) *Atar, ó La Rivolta, dell' Seraglio*, em 1833.
- 2.) *Il Sonambulo*, em 1833.
- 3.) *Triumpho de Lysia*, em 1833.
- 4.) *Virginia*, em 1840.
- 5.) *Marqueza*, em 1840.
- 6.) *Atar, Opera seria*, Lisboa, 1837. (b)
- 7.) *Virginia, opera italiana*, Lisboa, 1840. (c)
- 8.) *Il Sogno del Zingano*, no Theatro das Larangeiras em 1844.
- 9.) *Os Infantes em Ceuta*, texto de A. Herculano, na Academia Philarmonica, em 1844.

(a) Vide uma noticia interessante que este amator zeloso inseriu em um dos numeros do *Jornal do Commercio* de 1868.

(b) Não confundir esta Opera com outra de Coccia (1820).

(c) *Dictionnaire lyrique ou Histoire des Opéras, représentés en France et à l'Etranger*, par Félix Clément et Pierre Larousse. Paris, 1867.

MIXILIM (Francisco do Valle)—Contrapontista distincto e Cantor da Basilica patriarchal. Conhecemos d'este author uma carta dirigida a Ignacio Solano (6 de Março de 1763) a proposito do apparecimento da *Nova Instrucção musical*, em que o author aprecia esta obra, elogiando-a muito, como sendo *primorosa*, de *grande vantagem* e de *infinito trabalho*.

MONICA (Fr. Martinho de Santa)—Nascido na celebre cidade de Evora e filho de Manoel Martins e Ursula Rodrigues. Entrou na ordem de S. Agostinho, no mosteiro de Nossa Senhora da Graça, em Lisboa, a 11 de Abril de 1610. Foi Mestre de Capella no seu convento e director dos noviços em 1632.

As composições d'este author eram estimadas e consistiam em: *Varias obras musicas*; estavam depositadas na Bibliotheca real de Lisboa.



MONTEIRO (João Mendes)— Nasceu em Evora na segunda metade do seculo XVI e foi musico tão distincto, que o rei de Hespanha não duvidou chamal-o para Mestre de uma das suas capellas.

Monteiro triumphou de todas as difficuldades de um exame rigoroso e foi preferido, entre muitos adversarios perigosos para um logar que era cubicado pelos maiores artistas da peninsula.

Pertenceu á eschola do illustre Manoel Mendes. A maior parte das suas composições que consistiam principalmente em *Motetes*, encontravam-se na Bibliotheca musical de D. João IV antes do terramoto de 1755.

MONTE (Fr. José do Espirito-Santo)— Prégador geral jubilado da Congregação da Ordem Terceira, e Ex-Vigario do Côro do Convento de Nossa Senhora de Jesus da cidade de Lisboa. Author theorico, que nos deixou a seguinte obra:

Vindicios do Tritono com um breve exame theorico-critico das legitimas, solidas, e verdadeiras regras do Canto Ecclesiastico segundo os usos presente e antigo da Santa Madre Igreja de Roma. Dirigido á maior gloria do Deos Altissimo, utilidade e perfeição dos Ministros de toda a Igreja Lusitana. Lisboa, 1791, in-4.º de VIII-92 pag. Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.

MONTE-MÓR (Jorge de)— O nome d'este artista e poeta foi tomado da terra da sua naturalidade, da Villa de Monte-mór, perto de Coimbra. Dos primeiros annos da sua vida, nos faz elle um retrato em uma Carta a Sá de Miranda, preciosa pelo seu alto valor historico. (a) Extractamos alguns tercetos, e tiraremos depois as devidas inducções:

De mi vida el discurso yo me obligo
A contartelo en breve, aunque mas breve
Fortuna se mostró para conmigo.

*

Riberas me crié del rio Mondego
 Ado jamas sembró el fiero Marte
 Del Rey Marsilio a ca desassossiego.

De sciencia alli alcancé muy poca parte,
 E por sola esta parte, juzga el todo
 De mi sciensia, y estyllo, ingenio y arte.

En Musica gasté mi tiempo todo,
 Previno Diós en mi por esta via ;
 Para me sustentar por algun modo.

No se fió, señor, de la Poesia,
 Porque vio poca em my, y aunque mas viera,
 Vio ser passado el tiempo en que valia.

El rio de Mondego y su Ribera
 Con otros mis iguales passeava,
 Sugeto al crudo amor y su bandera.

Con elles a cantar exercitava,
 Y bien sabe el amor que mi Marfida
 Ya entonces sin la veer me lastimava.

Aquella tierra fué de my querida,
 Dexéla, aunque no quise, por que veyá
 Llegar el tiempo ya de buscar vida.

Segundo a hypothese rasoavel de Ticknor, (b) Jorge de Monte-Mór nasceu antes de 1520; n'estes versos se vê, que a sua educação, foi divertir-se com os rapazes da sua igualha nas arcias e margens do Mondego, até que, desprovido de meios, teve de ir ganhar a custo a sua vida, entrando nos exercitos hespanhoes que então militavam nos Paizes Baixos. Jorge de Monte-Mór, á falta de bens, possuia uma prenda que o tornava acceitavel nas principaes côrtes: era um *excellente Musico*; a este dote confessa elle o dever a sua sustentação. De facto foi admittido na Capella *ambulante* do principe Felippe, (c) que veiu a merecer o nome de: *Demonio do Meio Dia*. Outra opinião, fal-o seguir a

carreira das armas, depois de ter sido musico em Hespanha. (d) Esta asserção não combina com os factos. Jorge de Monte-Mór apaixonara-se em Hespanha por uma mulher linda, a quem elle chama com o nome poetico de *Marfida*; emquanto seguia as armas na Italia e Flandres, ou lá viajava com a Capella ambulante, a sua amante casou com outro. Succedeu isto antes de 1542, por isso que n'este anno foi publicada em Valença a historia dos seus amores em uma Novella Pastoril, chamada *Diana*, que arrancou um brado de admiração geral em toda a Europa, e inaugurou a moda das novellas pastoris. (e) Em 1552, tratou-se o casamento do principe D. João, filho de El-Rei D. João III, com a princeza D. Joanná; por este tempo acompanhou-a Jorge de Monte-Mór a Portugal, e como documento incontestavel d'este facto não conhecido pelos biographos, temos a propria Carta do poeta :

En este medio tiempo la estremada
De nuestra Lusitania alta Princesa,
En quien la fama siempre está ocupada :

Tuvo, señor, por bien de mi rudeza
Servirse, un baxo ser alevantado
Con su saber estraño, y su grandeza.

En cuya Casa estoy ora passando
Con mi cansada musa, ora en esto,
Ora de amor y ausencia estoy quexando.

Ora mi mal al mundo manifesto
Ora ordeno de partirme, ora me quedo,
En una hora mil vezes mudo el puesto, etc.

Na *Biographia Universal* de Michaud, erradamente se confunde a Princeza D. Joanna, mulher do Principe D. João, com a rainha D. Catherina, mulher de El-Rei D. João III. (f) É indisputavel ter Jorge de Monte-Mór residido em Portugal em 1552; porém a sua terra já lhe não agradava, andava triste e morria de saudades por Hespanha, e pela sua vida de aventuras. Na Carta a

Sá de Miranda o confessa. Neste tempo, já Sá de Miranda vivia retirado da côrte, na sua quinta da Tapada, como se vê pelo verso :

Pues entre el Duero y Minno está encerrado
De Minerva el thesoro, a quien iremos ?

Jorge de Monte-Mór achava-se solitario em sua terra; foi este sentimento de tristeza que o dirigiu a casa de Sá de Miranda. E como este o recebeu? Como uma grande alma e um bello caracter que era. O generoso amigo, vendo que elle quer voltar de novo para Hespanha, recommenda-lhe que não abandone a protecção da Princeza D. Joanna, esposa do successor de D. João III :

Levanta los sentidos al amparo
Tan seguro y tan alto como tienes
D'esta Princeza nuestra, un sol tan claro.

No seas como muchos; que sus bienes
Bien no conocen, mira que acontece
A pocos lo que a ti, si bien te avienes.

As palavras de Sá de Miranda, são de um alto senso e de uma amizade franca. O tempo em que Jorge de Monte-Mór deixou para sempre Portugal, é facil de determinar, se nos lembrarmos que foi em 1554 que morreu o principe D. João. Pouco depois de 2 de janeiro d'este anno, ou ainda em 1553, regressou para Hespanha, e acompanhou em seguida Felippe II na sua viagem a Inglaterra, a qual terminou a 8 de Outubro de 1555. (g) Jorge de Monte-Mór, exaltado pela gloria da sua *Diana*, deixou a Hespanha, viajou pela Italia, e morreu em um duello em Turim, a 26 de Fevereiro de 1561. (h) A sua vida acha-se recapitulada em um *soneto* de Faria e Sousa, que dedicou a este celebre escriptor o seguinte epitaphio :

Naceste Jorge no Venusto monte
 Que o Mouro quiz fazer sua Colonia
 Adonde te entregou Musa Meonia
 O numeroso Pay de Faetonte.

Na Iberia viveste da alta Fonte
 Que outro Monte mais preza em Traçia Aonia ;
 E noutro monte da saberba Ausonia,
 Passaste irrevocavel Acheronte.

Pequeno em major Monte emfim nasceste
 E em Piemonte não pio feneceste:

De Monte em Monte andou tem paço humano ;
 Ó feliz tu, se o espirito puzeste
 Lá no Monte do Olympio Soberano.

(a) Esta carta foi publicada na edição das Obras de Sá de Miranda em 1595, e eliminada em todas as outras, até que se reproduziu novamente na de 1804. É por isso que os biographos não tem d'ella tirado o devido partido. A Theophilo Braga e ao seu talento investigador, devemos ainda as importantes descobertas que citamos na Biographia d'este celebre poeta e artista.

(b) Ticknor, *History of Spanish litter.* t. III, cap. 33.

(c) Nicolau Antonio, *Bibliotheca Hispanica Nova*, t. I, pag. 539 ; Ticknor segue esta opinião. Porém Barbosa, na *Bibliotheca Lusitana*, t. II, pag. 809 e sqq. e Gerber, *N. h. Biogr. Lex.*, vol. III, pag. 452, seguem a contraria, dizendo que fôra musico da Capella Real de Madrid.

(d) Barbosa, *loc. cit.*

(e) Edição citada por Ticknor, como *alta raridade*.

(f) Michaud, *Op. cit.* t. XXIX, pag. 490 e 491.

(g) Luiz Cabrera, *Filippe II, rei de Hespanha*, pag. 31. 1619.

(h) Barbosa, *loc. cit.*; Alvaro Perez, P. II, da *Diana*, ed. 1614, p. 362.

MORAES (João da Silva)—Foi um dos nossos mais fecundos e um dos mais notaveis compositores de musica sacra ; Lisboa tem a gloria de o contar no numero dos seus filhos mais illustres, pois foi ahi que nasceu, a 27 de Dezembro de 1689 do casamento de Antonio da Silva Moraes e Domingas Rodrigues.

A sua educação musical deveu-a a Fr. Braz Soares da Silva, Reitor do Collegio para onde tinha entrado ; e de tal maneira a aproveitou, que no concurso á regencia da Capella de musica da Casa da Misericordia, tiveram todos os pretendentes *de ceder*

diante dos conhecimentos profundos que Moraes tinha revelado no exame; e assim tomou elle posse do logar que tão gloriosamente conquistára, a 1 de Julho de 1713. O mesmo succedeu com o logar de Mestre de Capella da Cathedral de Lisboa; o seu nome parecia um *talisman* que fazia desaparecer os obstaculos e que confundia os seus adversarios. Tomou posse d'este ultimo cargo, a 27 de Maio de 1727, depois de ter governado sempre dignamente, o primeiro, durante 14 annos. Ignora-se a data da sua morte, porém sabe-se que ainda occupava este ultimo logar em 1747. Moraes possuia uma das Bibliothecas musicas mais preciosas de Lisboa. As suas composições são em grande numero, como dissemos.

Eis a pequena parte de que podemos haver noticia:

- 1.) *Responsorios da Festa do Natal, a 8 vozes.*
- 2.) *Idem, a 4 vozes.*
- 3.) *Outros, a 4 vozes.*
- 4.) *Responsorios da Epiphania, a 4 vozes, com rabecas.*
- 5.) *Idem de S. João Baptista, a 4 vozes, com o mesmo acompanhamento.*
- 6.) *Responsorios da Festa do Evangelista, a 4 vozes.*
- 7.) *Responsorios da Festa de S. Vicente; dos quaes é o terceiro do primeiro Nocturno: Ecce jam in sublime ager, a 8 vozes, do quinto tom alto com rabecas; o terceiro do segundo Nocturno: Custodivit illum Dominus, a 8 vozes, do sexto tom sem rabecas e o segundo do terceiro Nocturno: Cognito santo ejus abcessa, a 4 vozes do oitavo tom, sem rabecas.*
- 8.) *Responsorios da Festa da Conceição da Reza dos Franciscanos, a 4 vozes, sem rabecas.*
- 9.) *Idem da Festa da Purificação, a 4 vozes, com rabecas.*
- 10.) *8 Responsorios da Festa de Santa Monica, a 8 vozes, com rabecas.*
- 11.) *8 Responsorios da Festa de S. Jeronymo, a 4 vozes.*
- 12.) *Diversos responsorios da Festa de Nossa Senhora do Carmo, a 4 vozes, com rabecas.*

- 13.) *Responsorios de Santa Cecilia: O beata Cecilia, a 4 vozes, do sexto tom com rabecas.*
- 14.) *Responsorios de Santa Cecilia que comecam: Cecilia me misit ad vos a 8 vozes, do quinto tom alto com rabecas e trombetas.*
- 15.) *Todos os Responsorios da Quarta, Quinta e Sexta-feira da Semana Santa, a 8 vozes.*
- 16.) *Os mesmos a 4 vozes.*
- 17.) *Lamentações do primeiro Nocturno da Quinta-feira, a 4 vozes, com rabecas; a primeira, do sexto tom; a segunda, do primeiro tom baixo e a terceira, do segundo tom.*
- 18.) *Mais outras vinte a trinta (!) até o Tibi-Soli peccavi.*
- 19.) *Lamentação primeira de Quarta-feira a 6 vozes, do terceiro tom.*
- 20.) *Lamentações dos tres dias da Semana Santa do rito dominicano, a 4 vozes, Duo e Solo.*
- 21.) *Miserere mei Deus, a 3 coros, do segundo tom por 1 mol .*
- 22.) *Outros de 3 coros do sexto tom.*
- 23.) *Idem a 3 coros do quinto tom.*
- 24.) *Idem a 3 coros do segundo tom por b mol .*
- 25.) *Idem a 4 vozes do sexto tom, com rabecas.*
- 26.) *Idem a 4 vozes do sexto tom, sem rabecas.*
- 27.) *Idem a 4 vozes do quinto tom.*
- 28.) *Idem a 4 vozes do terceiro tom.*
- 29.) *Idem a 8 vozes do segundo tom por b mol , com rabecas.*
- 30.) *Psalmos de prima com o seu hymno, do primeiro tom, a 4 vozes com rabecas.*
- 31.) *Psalmos de Noa com o seu hymno, a 4 vozes, do oitavo tom, com rabecas.*
- 32.) *Outros a 4 vozes do sexto tom, com rabecas.*
- 33.) *Psalmo; Domine probasti me, a 8 vozes, com rabecas.*
- 34.) *In convertendo, a 4 vozes, com rabecas.*
- 35.) *Beati omnes, a 4 vozes, do quinto tom, com rabecas.*
- 36.) *Magnificat, a 8 vozes.*
- 37.) *Idem, a 4 vozes do quinto tom.*
- 38.) *Invitatorio da Festa do Natal, a 8 vozes, do quarto tom.*

- 39.) *Idem da Festa da SS. Trindade, a 8 vozes, do sexto tom.*
 40.) *Invitatorio de S. Vicente, a 8 vozes, do terceiro tom.*
 41.) *Venite exultemos Domine, a 8 vozes, sem rabecas.*
 42.) *Te-Deum Laudamus, a 4 vozes do sexto tom, com rabecas e Trombones.*
 43.) *Idem a 4 vozes do quinto tom, ponto alto, com rabecas.*
 44.) *Outro, a 4 vozes do quinto tom ponto alto, com rabecas.*
 45.) *Outro, a 3 vozes do quinto tom.*
 46.) *Missa a 5 vozes do oitavo tom.*
 47.) *Graduaes e Offertorios para todas as festividades da egreja, a 4 vozes; alguns com rabecas.*
 48.) *Ladainha de Nossa Senhora a 4 vozes do sexto tom, com rabecas.*
 49.) *Pange lingua, a Duo; do primeiro tom, com rabecas.*
 50.) *Outro a 4 vozes do quinto tom, ponto alto.*
 51.) *Outro a 4 vozes do quinto tom.*
 52.) *Sequentia da Missa do Corpo de Deus: Lauda Sion Salvatorem, a 8 vozes do quinto tom, ponto alto.*
 53.) *Sequentia da festa da Paschoa: Victima paschoalis, a 8 vozes do segundo tom por bquadro.*
 54.) *Motetes do Sacramento:*
 O' salutaris hostia, a 4 vozes do sexto tom.
 Outro, a 4 vozes do sexto tom.
 Caro mea, a 4 vozes do quinto tom.
 O' Sacrum Conviviam, a 4 vozes do quinto tom.
 Tracto Demum Sacramentum, a 4 vozes, do quinto tom natural.
 Caro cibus, a 4 vozes do quinto tom alto.
 Quod non capis, a 4 vozes do quinto tom.
 55.) *Stabat Mater dolorosa, a 4 vozes.*
 56.) *Veni Sponsa Christi, a 4 vozes.*
 57.) *Gloria Virginis Mariae, a 4 vozes do primeiro tom por bmol, com rabecas.*
 58.) *Hymnos:*



Exultet orbis gaudiis, a 4 vozes do quinto tom ponto alto, com rabecas.

Deus tuorum militum, a 4 vozes do oitavo tom, com rabecas.

Jesu corona gloria, a 4 vozes do sexto tom, com rabecas.

Cælestis Urbs Jerusalem, a 4 vozes do quinto tom, ponto alto, com rabecas.

Isto Confessor, a 4 vozes do segundo tom.

Ave Maris Stella, a 4 vozes do primeiro tom.

Veni Creator Spiritus, a 4 vozes do quinto tom, com rabecas.

Outro a 4 vozes do segundo tom por b mol.

Jesus dulcis memoria, a 4 vozes do primeiro tom, com rabecas.

Summe parens clementiæ, a 4 vozes do sexto tom, com rabecas.

59.) *Responsorios:*

Gaudeat in cælis, a 8 vozes do quinto tom.

Viri Sancti, a 8 vozes do terceiro tom.

Outro a 4 vozes do oitavo tom alto, com rabecas.

Absterget Deus, a 4 vozes do quinto tom alto, com rabecas.

Tradiderunt corpora sua, a 4 vozes do quinto tom, com rabecas.

60.) *Seis Vilhancicos, a 8 vozes, para a festa de Santa Cecilia.*

61.) *Vilhancicos do Natal, a 4 e 5 vozes, e de outras festividades, que excediam o numero de 50!*

Se sommarmos estas composições, obtemos o numero extraordinario de mais de 180 obras musicaes, repartidas por uma vida que durou 50 a 60 annos; parece que sempre é verdade terem ficado estas obras todas manuscriptas; a obrigação que, temos de relatar estes factos corta-nos o coração; este dever penoso torna-se ás vezes um verdadeiro supplicio!!

Na *Nova instrucção musical* de Solano, vem uma apreciação critica a respeito d'esta obra, mandava fazer a pedido de D. José.

O juizo de João da Silva Moraes, é em extremo favoravel ao nosso theorico. O celebre compositor portuguez assigna-se: Mestre de Capella da Basilica de Santa Maria.

A carta traz a data: 16 de Junho de 1763.

MORAES (D. João da Soledade)—É author de um:
Methodo de musica.—1833.

MORAGO (Estevão Lopes)—Mestre de Capella da Cathedral de Vizeu e bom compositor; as suas obras conservavam-se na Bibliotheca musical de Lisboa antes do desastre de 1755.

MORATO (João Vaz Barradas Muito-Pão e)—Nasceu em Portalegre a 30 de Abril de 1689 e foram seus paes, Manoel Barradas Lima e Isabel Lopes. Aprendeu a musica no Collegio dos reis da Casa de Bragança em Villa-Viçosa e occupou os logares de Regente do côro da Igreja parochial de S. Nicolau de Lisboa Occidental, e depois o mesmo cargo na Basilica de Santa Maria Maior. Vivia ainda em 1747.

Um manuscripto (a) existente em poder de J. Cesar de Fignanière e que contem varios opusculos, que parecem ser autographos, dirigidos contra Solano, indicam uma questão acalorada que houve entre estes dois escriptores sobre pontos da theoria musical. No fim de um d'estes pamphletos, houve por bem o nosso author acrescentar ao seu já comprido nome, tres appellidos e uma particula (*sic:*) João Vaz Barradas Muito-Pão e Morato Gonçalves da Silveira Homem!! Provavelmente era para o nome não desdizer das epigraphes das suas obras, com titulos sem fim.

Escreveu:

1.) *Flôres musicas colhidas no jardim da melhor Lição de varios Authores. Arte poetica de Canto de Orgão. Indice de Cantoria para principiantes com um breve resumo das regras mais principaes, e regimen do Coro segundo o uso Romano para os Subchantres e Organistas.* Lisboa, na Officina da Musica, 1735, in-4.º de XVI—120 pag. e uma estampa no fim. (b)

Em um exemplar que possuímos, encontramos um titulo um pouco differente, sendo:

Flôres musicaes colhidas no Jardim da melhor Lição de varios Authores. Arte pratica de Canto de Orgão. Indice de Cantoria para principiantes, com um breve resumo das regras mais principaes de (c) aCompanhar com Instrumentos de vozes, e o conhecimento dos Tons assim naturaes, como accidentaes, Offerecida ao senhor D. Gabriel Antonio Gomes. Lisboa Occidental, na Officina da Musica, Anno de 1735. Com todas as licenças necessarias.

Fétis (d) indica uma *segunda edição* d'esta obra com o titulo primitivo um pouco alterado, mas tambem in-4.º A parte relativa ao *Cantochão* foi publicada depois em separado.

Esta supposição de Fétis parece verdadeira; a prova encontra-se no livro de Forkel (e) que indica o titulo d'esta *segunda edição (sic:)*

Flôres musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios authores. Arte poetica de Canto de Orgão. Indice de Ceremonia para principiantes com um breve resumo das regras mais principaes de acompanhar com instrumentos as vozes e o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes. Lisboa, na Officina da Musica, 1738 in-4.º Em contrario á affirmacão de Forkel e de Gerber (f), que o copiou, esta edição não é mais accrescentada que a primeira; pelo contrario, falta-lhe a parte relativa ao *Cantochão* que, como muito bem diz Fétis, foi publicada em separado.

Apesar do que fica dito, temos um exemplar da 1.ª edição (1735) que traz o titulo exactamente, como acima deixamos indicado; titulo este, que Forkel e Fétis dão como pertencente só á *segunda edição*.

O nosso exemplar tem x pag. antes do principio da obra, incluindo o *Index*. É possível, que a ordem da paginação fosse alterada quando encadernaram o exemplar, mesmo porque o que temos em nosso poder, está algum tanto damnificado, faltando-lhe as paginas 77 e 78. A estampa de que falla I. da Silva e que jul-

gamos ser a *Mão dos Signaes*, estava no exemplar que tivemos ocasião de vêr, collocada entre as paginas 6 e 9. O nosso tem tambem só 113 pag., em logar de 120, como I. da Silva indica.

2.) *Preceitos Ecclesiasticos de Canto firme para beneficio e uzo commum de todos*. Lisboa, na Officina Joaquiniana da Musica, 1734, in-4.º

3.) *Indice de Ceremonias para principiantes com um breve resumo das regras mais principaes do acompanhamento com instrumentos, das vozes e o conhecimento dos tons assim naturaes como occidentaes*. Lisboa, na Officina da Musica, 1738, in-4.º

4.) *Breve resumo de Cantochão com as regras mais principaes e a fórma que deve guardar o Director do Cõro para o sustentar firme na corda chamada: Coral, e o Organista quando o acompanha*. Lisboa, na Officina da Musica, 1738, in-4.º

5.) *Breve resumo de Cantochão, dedicado a El-rei D. João IV*; existia na Bibliotheca musical d'este principe; talvez fosse o autographo do N.º 4.

Este tratado abreviado de *Cantochão*, é o que fõra publicado anteriormente na primeira edição das *Flôres musicas*; na segunda edição d'esta obra, publicada em 1738 já elle não vem. O numero 3, tambem não me parece mais que uma publicação em separado, do *Indice de Ceremonias*, que todavia vem na segunda edição das *Flôres musicas*, sem vir na primeira.

6.) *Domingas da Madre de Deus e exercicios quotidianos revelados pela mesma Senhora*. Lisboa, 1733, na Officina da Musica; esta obra foi publicada com o pseudonymo de: João Gonçalves da Silveira. São *Rezas e Antiphonas* postas em musica e dedicadas á Virgem.

(a) I. da Silva, *Dicc. Bibl.* Vol. iv pag. 47.

(b) I. da Silva possui um exemplar d'esta obra.

(c) Forkel, *Allgem. Litterat.* pag. 301, e Fétis *Biogr. Univ.* Vol. iii, pag. 192, indicando o titulo da 2.ª edição do livro de Morato, dizem: *Indice de Ceremonia*; deve ser: *Cantoria*; I. da Silva, *Dicc. Bibl.* Vol. iv, pag. 47, e Gerber. — *N. h. b. Lex. d. T.* vol. iii, pag. 459: *com um breve resumo das regras mais principaes de acompanhar com instrumentos as vozes*. Deve ser:

com um *breve resumo de acompanhar com instrumento de vozes etc.*; o resto do titulo vem exacto. Insistimos sobre estas pequenas differenças, porque são ellas ás vezes causa de um trabalho immenso para o escriptor, que em vista da differença dos titulos imagina edições que nunca existiram, caíndo assim em graves inexactidões e produzindo ainda mais confusão, em assumpto já de sobejo n'ella envolvido.

(d) *Biogr. Univ.*, vol. vi, pag. 192.

(e) *Allgem. Litterat. der Musik*, pag. 301.

(f) *Neues hist. biogr. Lexicon der Tonkünstler*, vol. iii, pag. 459.

MOREIRA (Antonio Leal)—Natural de Lisboa, onde morreu ha perto de 30 annos. Professor no Seminario patriarchal e compositor distincto de musica sacra e profana. Da primeira, conhecemos algumas *Missas* e uma *Antiphona: Pax Jerusalem!*; esta ultima composição mereceu a honra de ser publicada na Inglaterra, em traducção ingleza. Nas suas composições sacras, predomina a *expressão*, como qualidade caracteristica. Algumas das suas Operas, cuja lista em seguida apontamos, foram muito applaudidas. São pela ordem chronologica:

1.) *Siface e Sofonisba*, em Queluz, nos annos de D. Pedro III, a 5 de Setembro de 1783:

2.) *L'Imminei di Delfo*, drama allegorico, cantado a 12 de Abril de 1785 na Ajuda, no casamento do infante.

3.) *Esther*, oratorio em 1786, no mesmo theatro.

4.) *Gli Eroi spartani* a 21 de agosto de 1788, na Ajuda.

5.) *Gli Affetti del genio lusitano*, drama allegorico, cantada na Casa Pia do Castello de S. Jorge, em 1789.

6.) *Il Natale Augusto*, drama allegorico, representado em 1793 no palacio de Anselmo José da Cruz Sobral, pelo nascimento de uma princeza.

7.) *A Heroína lusitana*, em 1795, no theatro de S. Carlos.

8.) *A Serva reconoscente* em 1798.

9.) *A Saloia enamorada* em 1793; burletta em portuguez, cantada no beneficio de Dominico Caporallini (castrato) no anno em que se abriu o theatro de S. Carlos.

10.) *Raollo*, no Theatro de S. Carlos, em 1793.

11.) *A Vingança da Cigana*, burletta em portuguez, cantada em S. Carlos em 1794 em beneficio de Caporallini.

MORTE (D. José da Boa)—Conego regente de Santo Agostinho e Organista estimado no principio d'este seculo (1820). Nada sabemos das suas circumstancias pessoais.

MOSCA (José Alves)—Organista conhecido no principio d'este seculo. Vem citado nas *Observações criticas* de Villela da Silva, (a) ao *Essai statistique* de A. Balbi.

(a) pag. 128.

MOURA (P.º José Luiz Gomes de)—Natural dos Pousadoures, termo de Arganil, bispado de Coimbra.

Estudou no Seminario de Coimbra e foi ordenado Presbytero a 19 de Março de 1763, para a Congregação dos pios Operarios, fundada no mesmo Seminario em 1757. Entre varios cargos ecclesiasticos que ahi exerceu, citamos o de Mestre de Cerimonias em 1787. Occupou egual posto na Capella da Universidade e morreu em 1817. Foi tio do philologo José Vicente Gomes de Moura, que estudou debaixo da sua direcção.

Escreveu:

1.) *Ritual das exequias, extrahido do Ritual romano ao qual se ajunta a missa de Requiem, com os ritos e cerimonias particulares.*

2.) *Methodo para aprender o Cantochão; terceira edição, (a) novamente correctada e accrescentada com uma missa solemne.* Lisboa, 1825, in-4.º

(a) I. da Silva, de quem extrahimos esta noticia, cita só esta edição no *Dict. Bibl.*, vol. iv, pag. 427.

MOURA (Pedro Alvares de)—Conego das Cathedraes de Lamego e Coimbra. Esteve bastante tempo em Roma, onde imprimiu algumas das suas composições, sendo ahi muito protegido pelo cardeal Antonio Colonna e por Paulo Sforza, marquez de Progenie, que apreciavam muito o seu talento.

Compôz:

1.) *Um livro de Motetes, a 4, 5, 6 e 7 vozes.* Romæ, 1594, apud Nicolaum Mutium. Dedicado a Paulo Sforza. (a)

2.) *Um livro de Missas a diversas vozes.* Fol. Ms.; existia na Bibliotheca de D. João IV.

(a) Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. v, pag. 219, enganou-se, dizendo que este livro fôra impresso em Coimbra; tambem não é exacto que vivesse ainda em 1694, porque o cardeal Saraiva na sua *Lista*, pag. 48, dá-o como fallecido antes de 1594.

5

—

PORTO — IMPRENSA PORTUGUEZA — 1870



OS MUSICOS PORTUGUEZES



OS
MUSICOS PORTUGUEZES

BIOGRAPHIA — BIBLIOGRAPHIA

POB

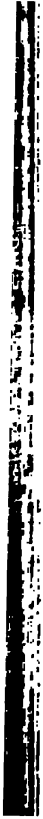
JOAQUIM DE VASCONCELLOS

Licht! Licht! Licht!
GOETHE.

VOLUME II

PORTO
IMPRESA PORTUGUEZA

1870



Nul commencement n'est grand ni beau
disent'ils, mais n'y-a t'il pas un
immense mérite à commencer ?

Féris, *Biographie Universelle des Musiciens.*
Vol. II, pag. 140.





OS

MUSICOS PORTUGUEZES

N

N. N.—Com estas iniciaes indica Balbi (a) um compositor que escreveu a musica para o drama: *O Juramento dos Numes*, que foi representado no dia da inauguração do Theatro de S. João (Opera) do Rio de Janeiro, a 15 de Outubro de 1815. «Bon compositeur, rempli d'idées originales»: eis o juizo de Balbi.

(a) *Essai statist.*, vol. II, pag. ccvii.

NATIVIDADE (Fr. Francisco da)—Escreveu a seguinte obra: *Novena da Senhora Sant'Anna, com o seu officio*. Lisboa, por Manoel José Lopes Teixeira, 1708, in-12.º
Sahiu sem o nome do author.

NATIVIDADE (João da)—Natural de Torres. Monge franciscano em 1675 e fallecido em Lisboa em 1709. Deixou em manuscrito varias composições no estylo religioso, que eram então estimadas, apesar do seu author ser apenas um curioso.

NATIVIDADE (Fr. Miguel da)—Natural de Obidos; (Estremadura) professou a ordem cisterciense em Alcobça, onde entrou a 8 de Setembro de 1658.

Morreu em 1654 em Roma, no palacio do seu amigo, o cardeal Francesco Barberino, Vice-Chancellor da egreja romana.

Admira-nos, como este homem dotado de uma intelligencia rara, andava á caça de distincções, quasi sempre concedidas pela idiotice em premio de uma immoralidade!

Nogueira conhecia as linguas latina, grega, caldaica, syriaca, arabiga, franceza e castelhana, e possuia além de grande instrucção na Mathematica e Historia, muitos conhecimentos musicaes; não sabemos se deixou composições, que se alguma vez existiram, ficaram em manuscripto e estarão hoje provavelmente perdidas.

NUNES (...)— Bon violoncelle à Lisbonne. (Balbi.)

NUNES (Antonio Joaquim)— Um dos nossos bons compositores de *Modinhas*; residia no Porto, na primeira metade d'este seculo; foi tambem bom cantor.

Será talvez o mesmo que o antecedente?

Conhecemos d'este author as seguintes composições que possuímos em Ms. O N.º 2, parece-nos até ser autographo.

1.) *Speranza lusinghiera*; cavatina del Sig.^r Pucitta, arranjada para piano.

2.) *Improviso* «Terno bem não acredites.»

Citamos pela sua ingenuidade o segundo verso:

— Não, d'amar ninguem se exime
Ama o tronco, a rocha, a flôr;
Dão vida a todo o Universo
Os doces mimos d'amor! etc.

3.) *Duas Modinhas*.

4.) *Hymno Constitucional*. Cantou-se no Porto, no Theatro de S. João, em Julho de 1826. Letra de J. N. Gandra.

Fez igualmente a musica para uma *Canção* ou *Cantata patriotica* que se executou nos festejos, que os habitantes da rua de Santo Antonio fizeram na occasião em que chegou ao Porto a noticia do Juramento da Constituição, (6 de Julho de 1826).

Ouvimos fallar, e com louvor, em *Operetas-Comicas* d'este artista; infelizmente não as conhecemos.

O

OLIVEIRA (Antonio) — Monge franciscano. Exerceu a sua actividade artistica no principio do seculo XVII, como Mestre do Côro da egreja de S. Julião, em Lisboa. Visitou Roma em edade já avançada e ahi morreu, pouco tempo depois da sua chegada. Tinha nascido em Lisboa.

As suas composições conservavam-se em grande parte na Bibliotheca musical de El-Rei; constavam de *Missas*, *Psalmos*, *Motetes* e *Vilhancicos*.

OLIVEIRA (Joaquim de) — Notavel cantor portuguez que percorreu a Italia, cantando nos principaes theatros da peninsula onde foi recebido com applauso.

A sua actividade artistica, resume-se entre 1750 e 1770.

ORÃO (...) — Sabemos só que foi segundo Mestre de Capella na Cathedral de Lisboa, e professor de contraponto de Marcos Portugal; é este o seu principal titulo ao nosso reconhecimento.

OSORIO (Jeronymo) — Bispo de Silves (Algarve.) Nasceu em Lisboa em 1506, e morreu em Tavira, a 20 de Agosto de 1580.

Em uma das obras d'este prelado intitulada: *De Regis institutiones, et disciplina, libr: octo*. Colonia, 1588, in-8.º, encontra-se no fim do quarto livro, pag. 122-125, um capitulo que trata: *De Musica liberalis disciplina; Musica regibus maxime necessaria. Cantu ad flectendum animum nihil efficacius*.

P

PADUA (Fr. João de) — Monge no Convento de S. Francisco de Lisboa, onde foi Vigario do Côro. Viveu na primeira metade do seculo XVII (1631) e publicou um:

Manuale Chori, secundum usum Fratrum Minorum et monialium S. Claræ, nunc denum correctum et in multis auctum, juxta Missale et Breviarium Romanum Pij V. Pont. Max. et Clem. VIII autoritate recognitum. Lisboa, 1626, in-4.º de XII-506 pag.

PAIVA (...) — Violinista distincto; falleceu no Porto pelos annos de 1818. Nada mais sabemos d'este artista, que Balbi qualifica de: *excellent*.

PAIVA (Antonio de) — Compositor de musica em Lisboa, onde viveu no seculo XVI. Nada mais sabemos d'este musico.

Talvez seja o mesmo artista que Raczynski (a) designa com o titulo de: *peintre de la cour*.

É verdade que este, falleceu em 1650, meado do seculo XVII, quando a nossa noticia colloca a actividade d'aquelle, um seculo antes; póde ser que haja erro na primeira data.

(a) *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*. Paris. 1847, pag. 217.

PAIVA (João José de)—Compositor portuguez. Escreveu a musica para um Baile, que se representou no theatro de S. João, no principio d'este seculo intitulado: *D. João de Castro em Dabul*. O assumpto é tirado do livro de Jacintho Freire de Andrade (a) com algumas alterações, que o compositor do Bailado, Pietro Maria Petrelli, julgou conveniente introduzir. Esta Dança foi executada a 4 de Fevereiro de 1810.

Os artistas que n'ella figuraram eram quasi todos portuguezes, excepto Petrelli, primeiro bailarino absoluto e Carlota Lisini.

Os Personagens eram desempenhados pelos seguintes artistas:

D. João de Castro — Francisco Antonio Ferreira.

D. Diogo de Almeida — P. Maria Petrelli.

D. Leonor — Maria Rita de Mesquita.

Cala Bateção — José Corrêa de Mesquita.

Zelinda — G. C. Lisini.

Zanguebar	} Nobres indianos.
Catul	
Badur	

Talvez que este compositor seja o mesmo que o violinista Paiva, visto a coincidência do nome e da data. Esta supposição, não é mais que uma hypothese, visto não termos dados positivos a este respeito.

A acção, tal, qual ella apparece desenvolvida no libretto que examinamos, concedia a composição de uma musica energica e dramatica, no estylo descriptivo.

Não sabemos até que ponto o compositor se utilisou d'estes recursos, porque nada conhecemos da musica do Bailado.

As disposições scenicas do 1.º Acto, indicam uma tempestade que surprehende o navio de D. Diogo de Almeida. Devia ser um trecho de musica descriptiva.

No 2.º Acto, ha uma Marcha guerreira indiana, que precede o casamento de Cala e de Zelinda. (b)

Os noivos assistem em seguida a um bailado. As outras situações do Acto, prestam-se a uma musica toda dramatica e vehemente.

O 3.º Acto, offerece uma invocação religiosa cantada pela tripulação dos navios de guerra que D. João de Castro conduz á India. (c)

A Scena do carcere (4.º Acto), não cede em vigor dramatico a palma á situação do final do 2.º Acto, talvez pelo contrario lhe seja superior. Entretanto a acção n'elle, não é muita; no ultimo (5.º) nota-se o mesmo defeito; termina com um côro geral e uma dança no fim.

(a) Vida de D. João de Castro.

(b) Coincidencia notavel com o 4.º Acto da *Africana*, de Meyerbeer.

(c) Outra coincidencia, Acto 3.º, Chœur des Matelots: *O grand Saint Dominique*.

PAIVA (D. Heliodoro de)—Homem de talento, dotado de uma aptidão extraordinaria para as Sciencias e para as Artes. Além de Musico, foi um dos nossos bons pintores (a) e desenhava excellentemente. (b) Pertenceu á ordem dos Conegos regrantes de Santa-Cruz onde tinha estudado, e viveu no XVI seculo, parte em Coimbra (1500), parte em Lisboa, que o Bispo-Conde (c) diz ser a sua patria. Machado (d) é da mesma opinião.

Foi filho de Bartholomeu de Paiva, guarda-roupa de El-Rei D. João III e vedor das obras do reino, e de Felippa de Abreu. Fallava o Grego, Latim, Hebraico, e tocava Orgão, Rabeca e Harpa, cantando egualmente bem, a ponto de ser classificado pelos mais celebres professores de musica: o ORFEO d'aquelle seculo! Os seus conhecimentos na sciencia musical, eram solidos e foi principalmente habil no *contraponto*.

Esta apreciação que transcrevemos de Machado, é confirmada por D. Nicol. de Santa Maria. (e) «Era cantor e musico mui destro e contrapontista; tangia orgão e craviorgão com notavel arte e graça; tangia tambem viola d'arco e tocava harpa.»

Póde ser que haja exagero n'estas apreciações; em todo o caso, é inegavel, que Paiva foi um artista de muitissimo merito e que excedia em amptidões artisticas a maior parte dos seus collegas contemporaneos, em cujo numero se contavam (limitando-nos a Portugal) muitos compositores e artistas de merito distincto.

Egualmente apreciavel como artista e como homem, Paiva unia aos seus vastos conhecimentos litterarios e artisticos, uma modestia pouco vulgar em homens d'esta qualidade.

Regeitou por differentes vezes os offerecimentos generosos de D. João III, seu colação, (f) e que outros com mais ambição, teriam de certo aceitado com jubilo; um bispado, não era cousa que se desprezasse, sobretudo n'aquella epoca tenebrosa, em que um prelado era um pequeno despota na sua diocese; em lugar de cordeiro — *um lobo*.

Morreu em Coimbra, a 20 de Dezembro de 1552. Resta-nos rectificar um erro commettido por Manoel do Cenaculo (g); o verdadeiro nome de Paiva, é Heliodoro e não Hilario, como o Arcebispo de Evora indica em uma das suas obras.

As suas numerosas composições existiam em Ms. no mosteiro da sua ordem, em Coimbra e eram:

- 1.) *Varias Missas.*
- 2.) *Collecção de Motetes a varias vozes, para varias festividades; eram: mui suaves.* (h)
- 3.) *Varias Magnificats a canto de Orgão.*

(a) Comte de Raczynski: *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, pag. 217.

(b) Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, pag. 155. B. de Castro, *Mapa de Portugal*, pag. 362.

(c) *Lista*, pag. 37.

(d) *Bibl. Lusit.* Vol. II, pag. 432, 433.

(e) *Chronica dos Conegos regrantes*, Vol. II, pag. 329.

(f) A mae de Paiva, tinha sido ama d'este personagem.

(g) *Memorias historicas do ministerio do pulpito*. Lisboa, 1776, § quarto, pag. 134 e 135.

(h) *Chronica dos Coneg. regr.*: Vol. II, pag. 329.

PAIXÃO (José Joaquim de Oliveira)—Primeira violetta no theatro do Funchal, onde residia no principio d'este seculo; as suas composições sacras: *Missas, Matinas* e um *Requiem*, carecem de inspiração (P. de Vaxel); parece que escreveu tambem alguns trechos para o seu instrumento. Deve já ter fallecido ha bastantes annos.

PALMA (Fr. Affonso de)—Nasceu em Portugal, onde estudou a musica; residiu durante a maior parte da sua vida em Cordova, onde morreu em 1450; as suas composições sacras eram numerosas e bastante distinctas pela elegancia do seu estylo.

PALOMINO (José)—Musico que viveu em Portugal no fim do seculo passado. Instrumentista da Camara de S. M. F. a Rainha D. Maria I.

Descobrimos este musico em uma Dissertação de Solano, (a) já por vezes mencionada. N'ella encontramos dois Sonetos d'este artista; um dedicado á Musica, na occasião em que Solano recitava o discurso mencionado, outro feito para o mesmo dia, em honra da Purissima Conceição de Nossa Senhora.

Julgamos satisfazer a curiosidade do leitor, transcrevendo-os do impresso do theorico portuguez.

I

Á MUSICA

Tu bella irmã da dôce Poezia,
Que as duras magoas em prazer trocando,
Os tristes corações arrebatando,
Suffocas n'alma a muda hypochondria :

Tu, que a sonora magica harmonia
Nas sombrias cavernas espalhando
Plutão, e as negras Furias abrandando
Euridice trouxeste á luz do dia :



Tu, que a bravos Leões domaste a sanha,
 Ouve os louvores de que és so dina,
 Jámais te seja a minha Musa estranha :

Raive-se embora a inveja viperina,
 Em quanto os corações de gosto banha
 O alegre som da Musica Divina.

II

Á PURÍSSIMA CONCEIÇÃO DE NOSSA SENHORA

Tu, que por lei dos immortaes destinos
 Geraste o grande Deus, que a igreja adora
 Tu, que és das virgens Virginal senhora,
 Ouve no Céu cantar teus gratos Hymnos.

Se das altas virtudes pouco dinos
 São os louvores, que eu decanto agora
 Ao som da branda Musica sonora,
 Suba teu Nome aos Astros Crystallinos.

Respeita o Mundo os teus merecimentos ;
 Solano, anime o teu louvor, em quanto
 A Musica suave enfrea os ventos :

Proteje, quem protege esta Arte tanto ;
 E as doces Vozes, doces Instrumentos
 Sirvão só de louvar teu Nome Santo.

(a) *Dissertação sobre o Character, Qualidades e Antiguidades da Musica*, pag. 25 e 26.

PAREDES (Pedro Sanches de)—Beneficiado e Organista da igreja de Obidos. Viveu na primeira metade do seculo XVII e morreu na capital, em 1635. Foi igualmente instruido nas Letras e nas Artes; deixou-nos:

- 1.) *Lamentações para a Semana Santa, a diferentes vozes.*
- 2.) *Vilhancicos para a Festa do Natal*; estas obras existiam em manuscripto na igreja d'Obidos, quando Machado escrevia a *Bibliotheca Lusitana*.

PAULINO (João)—Bom violoncello da Opera (S. Carlos) pelos annos de 1822; supponho ter fallecido.

D. PEDRO I — Oitavo rei de Portugal; nasceu em 1320, começou a reinar em 1357, e morreu em 1367. Ao seu nome anda ligada a sentidissima tradição dos amores de Ignez de Castro, e algumas outras lendas terriveis, provas da impassibilidade da sua justiça.

A tradição litteraria tambem o considera como um trovador da eschola provençal portugueza, no periodo jogralesco, e até ha pouco ainda se lhe attribuiam tres poesias que andam no *Caneioneiro Geral* de Garcia de Resende. (a) El-Rei D. Pedro comprehendeu perfeitamente o espirito do poder monarchico, e foi um dos que mais restringiu a prepotencia dos fidalgos e do alto clero portuguez; o seu instincto de justiça, tornava-o communicavel com o povo, e assim talvez sem o conhecer, infundiu-lhe a consciencia da sua força, como mais tarde se mostrou na existencia do *Braço popular*, na acclamação de D. João I.

Ao contrario de todos os monarchas da Europa, que, levados pelo cultismo provençal, despresavam a poesia popular, El-Rei D. Pedro, tomava parte nas festas publicas, fazia-se acompanhar dos pobres jograes, e alegrava-se com as suas danças e cantilenas. É por isso, que o povo dizia d'elle: que ou nunca devera ter nascido, ou nunca devera morrer.

Não querendo que o espirito publico se *effiminasse* com as musicas requebradas das canções provençaes, prohibiu todos os instrumentos, que não fossem a *trompa* ou a *corneta*; seguia a mesma intenção das *Leis de Partidas*, que prohibiam aos cavalleiros, o darem ouvidos aos cantos que não versassem sobre feitos de armas. (b)

O seu talento artistico reflecte-se em seu filho El-Rei D. João I, que amava a musica, e que chegou a escrever: *Psalmos certos para finados*, dos quaes fala o *Leal Conselheiro*. Aqui extractamos alguns factos que nos mostram o sabor artistico dos divertimentos de D. Pedro I.

«Outras cousas assinaladamente achamos pela mayor parte, em que ElRey D. Pedro de Portugal gastava seu tempo, v. g. em fazer justiça, e desembargos do Reyno. em monte, e caça, de que era muy inclinado, e danças, e festas, segundo aquelle tempo, em que tomava grande sabor, que a duro he agora para ser crido. Estas danças erão a som de huas trombetas, que então usavaõ, naõ curando de outro instrumento, posto que ahi o houvesse. (c) Se alguma vez lho queraõ tanger, logo se enfadava delle, e dizia, que o dessem ao demo, e que lhe chamassem os trombeteiros. Ora deixemos os jogos, e festas, que ElRey ordenava por seu desenfadamento, nas quaes de dia, e de noite andava dançando, por muy grãde espaço; mas vede se era bem saboroso jogo, vinha ElRey em bateis de Almada para Lisboa, e sahiaõ-no a receber os Cidadãos, e todos os Misteres, com danças, e trebelhos, segundo estonse usavaõ, e elle sahia dos bateis, e metia-se na dança com elles; e assim hia até o Paço.

E reparay se foy bom desenfado, e graça: jazia ElRey em Lisboa huma noite na cama, e porque naõ lhe vinha sono para dormir, fez levantar os moços, quantos dormiaõ no Paço, e mandou chamar João Matheus, e Lourenço Paulos, que trouxessem as trombetas de prata, e fez acender tochas, e meteo-se pela Villa em dança, com outros; as gentes, que dormiaõ sahiraõ às janellas a ver que festa era aquella, ou porque se fazia; e quando viraõ daquella maneira a ElRey tomáraõ prazer de o ver assim alegre, e andou ElRey assim graõ parte da noite, e tornou-se ao Paço em dança, e pedio vinho, e frutas, e lançou-se a dormir.

Naõ curando mais de falar em taes jogos; ordenou ElRey de fazer Conde, e armar Cavalleyro a João Affonso Tello, irmão de Martim Affonso Tello, e fez-lhe a mayor honra em sua festa que até aquelle tempo fora vista, que Rey algum fizesse a semelhante pessoa. Porque ElRey mandou lavrar seiscentas arrobas de cera, de que fizeraõ cinco mil cirios, e quando o Conde houve de velar as suas armas no Mosteiro de S. Domingos dessa Cidade, ordenou ElRey que desde aquelle Mosteiro até os seus Paços, que he assaz grande espaço, estivessem quedos outros tantos

mil homens, todos, e cada hum com seu cirio na maõ aceso, que davaõ todos muitos grandes lumes, e ElRey com muitos Fidalgos, e Cavalleyros andava por entre elles dançando, e tomando sabor; e assim despenderaõ graõ parte da noite, e ao outro dia, estavaõ grandes tendas armadas no Rocio a cerca daquelle Mosteiro em que havia grandes montes de paõ cozido, e assaz tinas de vinho, e logo prestes copos porque bebessem, e fóra estavaõ ao fogo vacas inteiras em espetos a assar, e quantos comer queriaõ daquella vianda, tinhaõ-na muito prestes, e a nenhum era vedada; e assim estiveraõ sempre, em quanto durou a festa, na qual foraõ armados outros Cavalleyros, cujos nomes naõ curamos dizer.» (d)

Esta citação, dá-nos algumas ideias para a Historia dos costumes da côrte de D. Pedro I e ao mesmo tempo indica-nos a maneira, como o povo participava das festas da côrte, regalando-se em comezainas estupendas, onde matava a fome por alguns dias.

(a) *Cancioneiro geral*, folh. 72, edição de 1516.

(b) Part. II, tit. XXI, lei 20 e 21.

(c) Vide a lei que prohibia o uso de todos os instrumentos, que não fossem ou *trombetas* ou *trompas*.

(d) *Chronica de ElRey D. Pedro I, segundo Fernão Lopes*, pelo P. J. P. Bayam. Lisboa, 1760, pag. 76, 77 e 78.

D. PEDRO IV. (Antonio José d'Alcantara)— Como já por vezes fizemos no decurso d'este livro, deixamos á historia o trabalho de apreciar os erros e os acertos politicos d'este principe, para nos occuparmos imparcialmente da parte da sua biographia que entra na natureza d'esta obra. A historia já o julgou, a Arte não.

De novo aqui repetimos, que não vendamos os olhos á critica, que não nos guiamos por um patriotismo mal entendido e que forceja por não vêr os defeitos dos artistas nacionaes, para pelo outro lado examinar as suas qualidades atravez de um microscopio; seguimos o caminho que a sã razão nos aponta, espinhoso sim, mas o unico certo e que conduz á *Verdade*.

Nasceu em Lisboa em 1798, a 19 de Outubro. A sua educação foi desprezada, o que devemos agradecer ao snr. D. João VI,

e principalmente á snr.^a D. Carlota Joaquina, *de saudosa memoria!* Se o principe se desenvolveu depois, foi isso devido á sua excellente organisação e firme vontade. Foi no Brazil, para onde tinha partido em Novembro de 1807 com seus paes, fugindo covardemente diante das aguias gloriosas de Napoleão—que recebeu as primeiras lições de composição de Neukomm (a) e aprendeu a tocar alguns instrumentos, (Fagotte, flauta, rabeça...) quasi sem auxilio de mestres.

Durante a sua estada em Paris, escreveu uma *Opera* em portuguez, cuja *Overture* foi tocada no Théâtre-Italien, em Novembro de 1832. Tambem compoz varios *trechos de musica religiosa*, uma *Symphonia a grande orchestra* e o *Hymno* da Constituição, gravado em Dresden (Frise) e em Hamburgo (Bœhne).

O antigo Conservatorio africano (b) do Rio de Janeiro, deu-lhe mui valiosa protecção durante a sua estada no Brazil. Morreu a 24 de Setembro de 1834.

(a) 1778-1858. Celebre organista e compositor notavel. Foi Mestre da Capella de D. Pedro IV, no Rio de Janeiro, durante quatro annos, logar que era generosamente retribuido. Foi discipulo de Michael Haydn e depois de seu illustre irmão: Joseph Haydn.

(b) Vide a Biographia de José Mauricio Nunes Garcia.

PEDRO (João)—Publicou uma:
Arte de viola franceza, em 1839.

PEDROSO (Manoel de Moraes)—Natural de Miranda e author de um livro de theoria musical com o nome de:

Compendio musico ou Arte abbreviada em que se contem as regras mais necessarias da Cantoria, Acompanhamento e Contraponto. Porto, na Officina do capitão Manoel Pedroso Coimbra—1751 in-4.º, de 47 pag.

O livro é offerecido á mais *harmoniosa cantora do Ceu: Maria Santissima*, com o soberano titulo da: *Assumpção*.

A parte relativa á *Cantoria*, conta 12 pag.; a do *Acompanhamento*, outras tantas; a do *Contraponto* segue até 45. Indices, no fim.

Esta edição é preferivel á de 1769, (segunda) pela nitidez da impressão, que é em caracteres vermelhos e pretos; pelo menos assim o vimos em um exemplar que está em poder do professor C. Dubini no Porto, que teve a amabilidade de nol-o mostrar. A impressão de 1769, é feita não só em typo preto, mas tambem mais imperfeito e em papel mais ordinario. Tambem não encontramos nos exemplares d'esta ultima edição a declaração impressa do *Privilegio*, que D. José concedeu ao author durante 10 annos, e que vem no fim da edição de 1751.

Temos noticia de uma segunda edição, feita egualmente no Porto, na Officina de Antonio Alvares Ribeiro Guimarães. Anno de 1769; e á sua custa impressa.

PEGADO (Beato ou Bento Nunes)—Viveu no principio do seculo XVII, e foi um dos melhores discipulos de Antonio Pinheiro e depois, seu rival (a). Dirigiu a Capella da Cathedral de Evora.

A Bibliotheca de Lisboa, possuia as seguintes obras d'este author, em manuscripto:

- 1.) *Parce Domine a 7 vozes; motete para a Quaresma.*
- 2.) *Hei mihi Domine a 6 vozes; responsorios de Defuntos.*
- 3.) *Hi sunt qui cum mulieribus non sunt coinquinati; motete dos Santos Innocentes.*
- 4.) *Ad te suspiramus; motete para a festa de Nossa Senhora.*

(a) *Bibl. Lusit.* Vol. 1, pag. 507.

PENA (Peixoto da)—Natural de Traz-os-Montes e o *mais famoso e perito* instrumentista que se conheceu no seu seculo. A responsabilidade d'esta asserção, cabe a Macedo (a). Baptista de Castro (b) reproduziu-a, e é do seu livro que a transcrevemos. Cedemos a palavra ao nosso collega do seculo passado; perdoe o leitor; o estylo de Castro não é dos melhores, mas: *Variatio delectat*. Ahi vae pois a historia:

«Achando-se em Castella e no Paço do Imperador Carlos v, se admirou elle (Pena) que os Musicos temperassem os seus instrumentos; *elles zombando, lhe* deram uma viola destemperada, para que tangesse: pegou n'ella Peixoto, e de tal maneira regulou a positura variavel dos dedos, que soube produzir consonancias e suspender docemente os ouvintes.»

Por esta narração se conhece a antiguidade dos *tours de force* entre os nossos artistas. Em todo o caso a difficuldade era séria. Pena devia ter um ouvido perfeito; além d'isso devemos ter em conta a *doce suspensão* dos ouvintes, que tambem deve valer alguma cousa, visto o auditorio ter sido composto de artistas que deviam saber distinguir o bom do mau.

Em uma folha volante, que por um acaso nos veiu á mão e que nem mesmo suspeitamos a que livro possa pertencer, encontramos uma referencia curiosa á anedocta historica que acima transcrevemos.

Eil-a:

«Lá rompe um estrepitoso baile ao som das castanhetas favoritas e d'uma *viola* tocada por um franciscano quasi tão afamado *tangedor* n'este paiz, como na côrte do imperador Carlos v, o Peixoto da Pena. etc.»

(a) Macedo. *Eva e Ave*, part. 1, C. 23, num. 8.

(b) *Mappa de Portugal*, vol. II, pag. 352.

PENITENCIA (Fr. Antonio da)—Nasceu em Lisboa em 1605 e professou o instituto franciscano no convento de Vianna do Alemtejo, a 28 de Novembro de 1622.

Foi bom cantor e Vigario do Côro, no mosteiro de Arraiolos, (Evora) onde morreu a 14 de Dezembro de 1648.

Deixou:

Varias Obras de Musica; que não conhecemos.

PEREIRA (P.º Antonio)—Compositor de musica sacra. Nasceu em 1725 em Lisboa; as suas obras perderam-se com a ruina da Bibliotheca de D. João IV.

Eram :

- 1.) *Diversas missas, a 4 e 8 vozes.*
- 2.) *Magnificat, a 8 vozes, etc.*

PEREIRA (Domingos Nunes)—Natural de Lisboa, onde nasceu no meado do seculo xvii. Foram seus paes, Diogo Ribeiro e Brigida da Costa. Esteve por muitos annos á testa da Cathedral de Lisboa, tendo primeiro exercitado o mesmo cargo na Misericordia d'essa cidade. Poucos annos antes da sua morte, retirou-se para uma propriedade que possuia no logar de Camarate, perto de Lisboa e ahi morreu a 29 de Março de 1729. Foi sepultado na Capella-Mór da Ermida de S. Pedro, á entrada do logar de Camarate.

Fétis, (a) dá-o como pertencendo á ordem de S. Domingos e fallecido no convento da sua ordem em Camarate; não é exacta esta affirmacão, pois que o mosteiro de Nossa Senhora do Socorro, que é aquelle, de que o musicographo belga falla, não pertencia a ordem dominicana, mas sim á dos carmelitas calçados.

Machado (b) chama-o simplesmente: *presbytero*.

As suas composições eram entre outras :

- 1.) *Responsorios da Semana Santa, a 8 vozes.*
- 2.) *Idem dos Officios de Defuntos, a 8 vozes.*
- 3.) *Lições de Defuntos, a 4 vozes.*
- 4.) *Confitebor, a 8 vozes.*
- 5.) *Laudate pueri Dominum, a 8 vozes.*
- 6.) *Laudate Dominum omnes gentes, a 4 vozes.*
- 7.) *Vilhancicos e Motetes, a 4, 6 e 8 vozes.*

(a) *Biogr. Univ.*, vol. vi, pag. 482.

(b) *Bibl. Lusit.*, vol. i, pag. 714.

PEREIRA (Marcos Soares) (a)—Irmão do celebre João Lourenço Rebello. Nasceu do casamento de João Soares Pereira e D. Domingas Lourenço Rebello, filha de Gonçalo Rebello da Rocha e D. Marianna do Valle. Presbytero e Mestre da Capella ducal de Villa-Viçosa; nasceu em Caminha no fim do seculo xvi.

D. João IV chamou-o depois a Lisboa e entregou-lhe a direcção da sua capella. Ahi morreu a 7 de Janeiro de 1655.

Deixou em manuscripto muitas *Missas, Psalmos, Motetes e Responsorios*, que existiam na Bibliotheca real antes do terremoto.

As principaes eram :

- 1.) *Missa a 12 vozes.*
- 2.) *Psalmos de Vesperas, a 12 vozes.*
- 3.) *Psalmos de Completas, a 8 vozes.*
- 4.) *Psalmo terceiro da Sexta feira, a 8 vozes.*

5.) *Motetes :*

Um a 4 vozes.

Dois a 5 vozes.

Dois a 12 vozes.

6.) *Dois Responsorios da Festa da Conceição, a 8 vozes.*

7.) *Invitatorio de Defuntos, a 4 e 8 vozes.*

8.) *Idem, a 8 e 16 vozes.*

9.) *Te Deum Laudamus, a 12 vozes.*

10.) *Calenda de S. Clara, a 8 vozes.*

11.) *Calenda de S. Francisco, a 8 vozes.*

12.) *Calenda de S. João Baptista, a 8 vozes.*

13.) *La bella Madrina: Si a ser Madrina vas Juana, etc.*

Tono, (b) vem nas *Obras metricas* de D. Francisco de Mello, *Avena de Terpsichore*. Tono XXI.

14.) *Haviendo llegado dos Damas a su Porteria para subir a Palacio, se hallava dormido el portero a quien llamaron en vano; y por celebrar esta accion, se escrivio este Tono.* Buelen nuestras señoras etc. Tono XXII, *ibid.*

15.) *Jacarlha de devacion el la fiesta de S. Francisco: Quien es aquel de lo pardo etc.* Tono XXV, *ibid.*

O estylo de Marcos Pereira, assemelhava-se muito ao de seu irmão, que elle tinha escolhido para modelo.

(a) *Fétis. Biogr. Univ.*, vol. I, pag. 483, diz *Salvador*; parece-me ser engano, assim como o facto do seu nascimento em Villa-Viçosa.

(b) A respeito d'este genero de composição, veja-se a biographia de Fr. Felipe da Madre de Deus e de D. Francisco Manoel de Mello.

PEREIRA (Thomaz)—Nasceu em S. Martinho do Valle, concelho de Barcellos, em 1645, sendo filho de Domingos da Costa e Francisca Antonia.

Pertenceu á Companhia de Jesus, cuja roupeta vestiu a 23 de Setembro de 1663 e foi missionario na China, para onde tinha partido da India, em 1680, segundo uns, e segundo outros, em 1692 (a) com um padre do mesmo nome: Thomaz Pereira. (b) Captivou ali a estima do imperador, que soube sempre conservar até á sua morte, occorrida em 1692 em Pekin.

Gerber, diz que alguns escriptores suppoem, ter sido a Musica e o talento de Pereira n'esta Arte, a causa da grande influencia que este artista exercia sobre o animo do imperador.

Diz ainda o author allemão, que este jesuita fazia um papel muito importante na côrte do celeste imperio desde 1680 até 1692. Em uma carta ao imperador, gabou-se Thomaz Pereira de elle e seus collegas, terem trabalhado já ha 20 annos na confecção de varias obras scientificas, entre outras em uma sobre a *Musica*. Tambem attribuem a este escriptor a factura do grande Orgão que existia então no Collogio dos Jesuitas em Pekin.

O Christianismo deve a Pereira um serviço importantissimo, pois foi elle quem negociou o tratado pelo qual se permittiu a celebração do rito catholico em todo o imperio chinês.

Escreveu e publicou (c) na lingua Sinica (d) *um Methodo de musica practica e especulativa*, dividido em 4 partes, que o imperador mandou traduzir em *tartaro*; supponho esta obra perdida, porque nunca ouvimos fallar d'ella. É a eterna infelicidade da sorte, que persegue as nossas cousas artisticas!

A ser verdade o que dizem Forkel e Gerber, parece que deixára *composições* escriptas em lingua chinesa: *Ging nach Indien vo er Vieles in chinsicher Sprache componirt hat.*

Não posso sequer imaginar, d'onde Forkel tirou esta noticia; cita Machado, porém o author portuguez nada diz a este respeito.

Gerber (e) affirma tambem este facto curioso, dizendo: *Ausser vielen Gesängen, welche er in chinesischer Sprache in Musik gesetzt hat, hat er auch in Mst, hinterlassen: Musica etc.*

D'esta citação, conclue-se que as composições eram *canticos* ou *hymnos sagrados*, (Gesänge) talvez para uso dos preselytos. Temos os dois escriptores allemães por demasiadamente conscienciosos e verdadeiros, para suppôr que esta noticia fosse só uma mera invenção.

(a) Fétis. *Biogr. Univ.*, vol. vi, pag. 483 e Gerber, *Hist. biogr. Lex.* vol. II, pag. 103, indicam: 1680; a data 1692, que é menos provavel, baseia-se Forkel, *Allgem. Literat.* 498, e em Machado, *Bibl. Lusit.* vol. III, pag. 746.

(b) Machado, *Bibl. Lusit.*, vol. III, pag. 746.

(c) Machado, *ibid.*, dá este tratado como *manuscripto*.

(d) O Bispo-Conde, *Lista*, pag. 49, diz que estava escripto em *chinez*.

(e) *N. hist. biogr. Lex.* Vol. III, pag. 674.

PEREZ (David)—A respeito d'este artista, vide a Nota s. da biographia de D. José. Como a sua importancia está concentrada na Historia da Opera italiana, reservamos para então uma noticia mais extensa.

PIMENTEL (Pedro)—Excellent organista; morreu em 1599 e deixou uma Collecção de composições para orgão, intitulada:

Livro de Cifra de varias obras para se tangerem no Orgão.

Machado (a) julga que fôra impresso.

(a) *Bibl. Lusit.*, vol. III, pag. 610.

PINNA (Antonio de)—Poeta e compositor. Ignoramos as suas circumstancias pessoaes. Compôz e imprimiu:

Vilhancicos; primeira e segunda parte; in-8.º

Gerber (a) suppõe ter sido, não só o author da musica, mas tambem da lettra.

(a) *Neues hist. biogr. Lexicon der Tonkünstler*, vol. III, pag. 716.

PINNA (Manoel de)—Artista que pertenceu á Capella Real de Lisboa, no começo do seculo XVII. Publicou:

Vilhancicos y Romances a la natividad de Jesu-Christo y otros Santos.

PINEDO (Thomaz de) Lusitanus — Author theorico. No seu *Commentario Auctorum*, dedicado a Stefano de Urbibus Amstel, Edit., 1678, fol., encontram-se excellentes dissertações sobre a *Musica Mathematica* e a *Arithmetica Analogica*.

PINHEIRO (Antonio) — Foi um dos mais distinctos compositores portuguezes no estylo sacro; Mestre da Capella ducal de Villa-Viçosa e depois da Cathedral de Evora.

Nasceu em Montemór-o-Novo (Alemtejo) e foi discipulo do celebre Francisco Guerreiro, com quem segundo Machado chegou a rivalisar.

Formou excellentes artistas (a) e morreu com um nome invejavel, a 19 de Julho de 1617. Deixou entre muitas composições notaveis, a seguinte, que é tambem a unica que vem citada na *Bibliotheca Lusitana*. Intitula-se:

Cantico da Magnificat, a differentes vozes, fol. gr. Esta obra, uma das mais notaveis de Pinheiro, desapareceu com a destruição da Bibliotheca preciosa de D. João iv.

Tantos annos de trabalho, annullados em alguns minutos!

(a) Vide as tabellas synopticas das differentes escholas portuguezas.

PINHEIRO (João) — Bom compositor. Nasceu em Thomar, onde foi religioso professo da Ordem de Christo; morreu durante a primeira metade do seculo xvii. Na Bibliotheca Real da Musica, encontravam-se algumas composições de Pinheiro; outras, existiam no mosteiro de Thomar. Citamos as de que podemos obter noticia exacta:

- 1.) *Ave regina cælorum, a 12 vozes*. Estante 36, N.º 815.
- 2.) *Afflictio mea, a 6 vozes*. Estante 36, N.º 810.
- 3.) *Domine sine furore tuo, a 6 vozes*. Estante 36, N.º 809.

PINHO (Antonio de)—Natural de Abrantes (Extremadura). Foi admittido primeiramente como Menino do C6oro, subindo depois ao grau de cantor. Posto que dotado de bastantes talentos musicaes, as disposiç6es naturaes d'este artista, inclinavam-se mais para a poesia do que para a musica.

PINHO (Manoel de)—Compositor e musico da Capella Real de Lisboa, sua patria. Escreveu:

1.) *Vilhancicos y Romances a la Natividade del Niño Jesus, nuestra Señora y varios Santos*. 1.ª Parte, Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1615, in-8.º

2.) *Vilhancicos y Romances etc.*; 2.ª Parte. Ibi, pelo mesmo impressor, 1618. Dedicados á snr.ª D. Antonia Pereira, filha do dr. Luiz Pereira.

PINTO (...)—Violinista e director da orchestra do theatro da Rua dos Condes, em 1820.

PINTO (F.)—Nada sabemos das suas circunstancias pessoais.

Conhecemos este artista apenas pela seguinte composiç6o para piano. Ignoramos, se ser6 por ventura algum dos musicos seguintes:

1.) *Fantasia for two Performers on one Piano-Forte*, composed and dedicated to his particular Friend J. P. Menezes Esq.ª London. Printed for the Author by L. Lavenu.

PINTO (Francisco Antonio do Nascimento)—Compositor de musica sacra (*Missas*) á Casimiro, posto que um pouco superior a este. Foi organista em Lisboa, e morreu em 1861.

PINTO (Francisco de Paula da Rocha)—Natural do Porto; nasceu em fins do seculo XVIII, e morreu no meado do nosso seculo. Foi um dos maiores amadores que a Musica tem encontrado em Portugal; os seus dois irm6os, que foram conegos da S6 do

Porto, distinguiram-se tambem pelo seu gosto artistico. Francisco de Paula, tocava piano por mera curiosidade, mas admirava todos os que o ouviam, pela originalidade de suas composições, que eram todas improvisadas. A sua celebridade em Portugal, durou de 1818 a 1823. Foi amigo intimo de João José Fernandes de Carvalho (a) e era este professor de piano, que escrevia os improvisos d'aquelle bello talento. Francisco de Paula era rico, e talvez a esta circumstancia deveu o não ter dado cultura ao seu talento musical; esteve em Inglaterra aonde casou antes de 1832, e lá se fez admirar como um grande *improvisador*.

Transcrevemos mais alguma cousa a respeito d'este amador-artista, que Balbi (a) affirma ter sido um verdadeiro *phenomeno de talento musical*. O escriptor italiano diz:

«Sans avoir jámais étudié la musique, guidé par son seul génie et les excellents maîtres qu' il a eu occasion d'entendre, il est parvenu à executer avec autant d'expression que d'exactitude des morceaux de la plus grande difficulté, composés par d'autres maîtres.

Personne n'a jamais su mieux que lui faire, comme on dit, *chanter le piano*: ce qui est très rare même parmi les artistes les plus distingués. Nous n'avons pas été peu surpris de voir des morceaux de sa composition imprimés à Londres, que d'autres musiciens avaient notés, et dans lesquels il a su réunir la plus brillante imagination et le goût le plus exquis à l'observation de toutes les règles; ses *Sonates* entre autres, ont beaucoup de mérite.»

Se Balbi não exaggerou o merito de Rocha Pinto, devemos confessar, que foi o *phenomeno* que elle diz; e então, não seria facil suppôr até aonde este amador teria chegado, se vivesse n'outro meio artistico, se tivesse tido uma boa educação musical, que desenvolvesse o talento extraordinario com que a natureza o tinha dotado; que teria sido Pinto, se em logar de nascer n'este paiz, onde a Arte vive tão tristemente, tivesse apparecido na França ou na Allemanha, onde a Arte é uma religião santa e o artista, o seu sacerdote, que vive querido e respeitado pelo rico e pelo pobre?

Se ao menos ainda houvesse noticia de algumas das composições de que Balbi falla; porque é que o escriptor não as enumerou?

Que desleixo, que incuria!

Quem sabe, se elle o tivesse feito, até onde se revelaria o *plagiato* de muito author esteril e impotente, que hoje está gozando de uma reputação ficticia á custa do talento do nosso compatriota!

Depois de traçarmos estas linhas, facilitou-nos o acaso o exame de algumas composições d'este bello artista. É verdade, que são apenas umas pobres migalhas; comtudo, n'ellas se manifesta a força de um talento pouco vulgar:

1.) *Walsa*. Ms.

2.) *Sonatina*. Ms. D'esta composição existem duas copias separadas do *Rondó final*.

3.) *Walsa*, Ms. composta para os annos de sua mulher. É inteiramente desconhecida, porque Francisco de Paula, nunca deu copia d'ella a ninguem; a que actualmente existe, foi escripta de memoria.

4.) *Thema*, Ms. de Rocha Pinto, variado por João José Fernandes de Carvalho.

5.) Mais tres *Valsas*, em Ms.

Entre estas composições, distinguem-se principalmente as suas *Valsas*; n'ellas se revela um grande sentimento artistico que varia incessantemente as suas inflecções; embalam-se em uma dôce *rêverie*; as ideias tem originalidade e distincção; a arte, que não falta de modo algum n'estas pequenas, mas formosas producções, está occulta artisticamente debaixo de uma simplicidade elegante.

As suas ideias melodicar, fazem-nos lembrar as inspirações vaporosas de Weber, no Oberon. o: *Elfenreigen!*!

Es schaukeln die Wellen . . .

.

- (a) Vide a sua biographia.
 (b) *Essai statistique*, vol. II, pag. CCXI e CCXII.

PINTO (Francisco Antonio Norberto dos Santos) — Nasceu em Lisboa em 1815 e falleceu em 1860.

A sua educação esteve entregue a varios mestres; de canto: Theotónio José Rodrigues, de rabeça: José Maria Christiano, de trompa: Faustino José Garcia e em harmonia: Manoel Joaquim Botelho.

O instrumento da sua predilecção: a *Corneta de Chaves*, aprendeu-a a tocar (cousa singular) sem mestre!

Norberto dos Santos Pinto foi Membro do Conservatorio real de Lisboa, Professor da aula d'instrumentos de metal, Musico da real Camara e 1.º Corneta de chaves na orchestra de S. Carlos.

As suas composições assaz numerosas, são infelizmente muito desiguaes; nos seus Bailados e Operetas, revela bastante merito, nas suas *Symphonias* (suppostas; Fantasias orchestradas) porém, é muito fraco.

As suas composições sacras tem melhor reputação.

Entre as numerosas danças executadas em S. Carlos, citamos:

- 1.) *A Adoração do Sol.*
- 2.) *A Corôa de Adriano.*
- 3.) *Erkoff.*
- 4.) *O Lago das Fadas.*
- 5.) *O Annel.*
- 6.) *Os Cuscos e os Quitos.*
- 7.) *Narciso á fonte.*
- 8.) *Telemaco na Ilha de Calypso.*
- 9.) *A Queda de Ipsaiu.*
- 10.) *As Modistas (comico.)*
- 11.) *Emett.*
- 12.) *Palmyra ou a Nymphe do Orbe.*
- 13.) *Os Estudantes em Férias.*
- 14.) *Branca-flôr.*

- 15.) *O Orfão da Aldêa.*
- 16.) *Alcindor.*
- 17.) *Zaide.*
- 18.) *Os dos Gemeos.*
- 19.) *Os Cyganos.*
- 20.) *Nabuco (1 acto só).*

No theatro de D. Maria, dançaram-se os seguintes bailados com musica sua:

- 21.) *O Bolero.*
- 22.) *Hymeneo de Thétis e Cloé.*
- 23.) *O Alcaide de Faro.*
- 24.) *O Templo de Salomão.*
- 25.) *O Conde de S. Helena.*
- 26.) *O Tributo das 100 donzellas.*
- 27.) *O Estrangeirado.*
- 28.) *O Mineiro de Cascaes.*
- 29.) *O Propheta.*

Em outros Theatros, representaram-se ainda os seguintes:

- 30.) *A Degolação dos Innocentes.*
- 31.) *Rainha e Aventureira.*
- 32.) *A Familia do Avarento.*
- 33.) *O Alfageme de Santarem.*
- 34.) *O Ultimo dia de um arraial de Saloios.*
- 35.) *Baile de Creados.*
- 36.) *As tres cidras d'amor.*
- 37.) *A Fada do Fritz.*
- 38.) *Diabo a quatro.*
- 39.) *Os Amores de um fidalgo.*
- 40.) *As Raridades.*
- 41.) *A Odaliska.*
- 42.) *O que convem para a fortuna das mulheres, Burletta.*
- 43.) *A Casa mysteriosa, Opera comica.*
- 44.) *O Theatro e os seus mysterios, Burletta.*
- 45.) *O Dr. Sovina, idem.*

MUSICA SACRA

- 46.) *Quatro Missas, a 4 vozes.*
 47.) *Quatro Missas, a 3 vozes.*
 48.) *Tres Collecções de Officios para a Semana Santa.*
 49.) *Diversas Matinas, Misereres, Novenas, Te-Deums, etc.*

MUSICA POPULAR

50.) *Estreias poetico-musicas*, para o anno de LIII, por Antonio Feliciano de Castilho e F. A. N. dos Santos Pinto. Lisboa, 1853, de xxxi-67 pag. de texto e de 53 pag. de Musica.

As diferentes peças que compõe a parte artistica d'este livro, são de todo insignificantes; nem sequer uma ideia original, distincta; é tudo de uma vulgaridade chata, exceptuando talvez o *Hymno dos Lavradores* que tem ainda algum movimento.

O resto: *Hymno da Caridade, Invocação a Deus*, (digna producção de um *Commendador*), *Graças ao levantar da escola*, em que a phrase do Côro: «Raiou luz na escuridão», é roubada escandalosamente a não sei que Opera italiana, *Hymno á distribuição dos Premios*, ideia roubada a outra Opera italiana.

Ainda nos falta o *Hymno do trabalho*, musica de Moraes Pereira. Diz Antonio Feliciano de Castilho: «E incrível a rapidez com que este hymno se propagou na ilha de S. Miguel, até ao fundo da classe menos litteraria e menos cantante. Em poucas semanas, depois que se estreou na primeira exposição industrial da Sociedade dos Amigos das Lettras e Artes, cantavam-n'ó os operarios nas officinas, os rusticos na lavoira, os descalços pelas ruas, as senhoras nas suas casas de lavor e nas suas salas; cantavam-n'ó os barqueiros e pescadores; cantavam-n'ó os soldados; cantavam-n'ó os prezos, todos o cantavam. A belleza da musica, era a unica explicação d'este phenomeno, tinha dado fortuna á poesia.»

Até que enfim acabou a citação; crêmos piamente que o tal *Hymno do Trabalho*, produziu esse entusiasmo inaudito;

o que devemos lastimar, é que o gosto universal estivesse desviado por tão mau caminho; o tal *Hymno* é ridiculo na ideia, na fórma e na expressão, e de uma trivialidade só comparavel ás contradanças e polkas que se ouvem por ahi *gaitadas* no realejo ambulante.

Castilho, recommenda o *Hymno* como *afugentador* de *somnolencias*; é falta de escrupulo receitar assim, sem mais nem menos um narcotico tão forte!

O resto da musica é ridicula, para não dizer outra cousa.

Castilho intitula então F. N. dos Santos Pinto um *genio tão fecundo, como brilhante???*

Casimiro, compositor *imminente??*

Oh! critica, que apello perigoso fazem á tua generosidade!

Este livro foi uma tentativa para a introdução da musica no ensino das escholas primarias; ideia generosa, bella, profunda e que havia, sendo bem executada, produzir fecundissimos resultados.

Pela iniciativa que n'ella tomaram, são Antonio Feliciano de Castilho e F. N. dos Santos Pinto, dignos de todo o elogio.

A maneira porém, como o segundo se conduziu na sua parte, que é a unica que aqui temos de apreciar, foi desanimadora e provou de sobejo a sua incapacidade para semelhante apostolado.

Era bella a missão, de introduzir um certo gosto artistico no povo portuguez; fazel-o participar d'esse gozo superior quasi unicamente reservado para as classes abastadas e levantar-lhe a alma abatida; mas a tarefa era superior ás forças dos iniciadores; por isso emmudeceram os apostolos e perdeu-se a sua doutrina, e ainda hoje passamos pela vergonha, de não termos sequer *uma ideia* de ensino musical nas nossas escholas primarias.

Norberto dos Santos Pinto, deixou ainda *18 Symphonias*, (*Fantasia*s para orchestra) grande numero de *Solos* para diferentes instrumentos, varias *Marchas* para banda marcial e muitas outras peças de menor importancia.

Como acima dissemos, o merito d'estas composições é mui

diverso; as suas *Symphonias* por exemplo, são de uma pobreza extrema, salvo uma ou outra excepção.

No archivo do Theatro Academico em Coimbra, existe um grande numero d'ellas, intituladas: *Gratidão, Reconhecimento, etc., etc.*, dedicadas a pequenos e grandes.

A insignificancia de taes producções, revela-se ainda mais pela maneira como são intepretadas e reduzidas á *ultima expressão* musical, por uma orchestra, que outr'ora rasoavel e mesmo bôa, é hoje apenas a *vergonha* da Academia.

As composições de N. dos Santos Pinto, ressentem-se em geral, da falta de originalidade nas ideias e de vigor de concepção. Casimiro, o inaugurador da musica *verdiana*; applicada *impia-mente* ao estylo sacro, teve infelizmente bastante influencia sobre este artista, que, seguindo então o impulso da moda, perdeu grande parte da sua individualidade.

Um outro compositor teve tambem parte nas suas producções; foi Verdi.

Não houve influencia musical que mais tyrannicamente dirigisse o gosto do publico em Portugal, como aquella que exerceram as operas de Verdi desde o apparecimento do *Trovador*. Sem querermos analysar aqui, se foi nociva ou não, tal influencia, limitar-nos-hemos a dizer, que o nosso compatriota soffreu com ella. Se teve algum dia poesia na alma, substituiu-a com *La donna é mobile*.....

PINTO (Jorge Frederico)—Este artista e o que segue, figuram n'este livro, como filhos de familia portugueza, comquanto nascessem ambos em Inglaterra.

Esta ultima circumstancia, que foi meramente filha do acaso, não tem para nós o valor da primeira, que se refere aos laços do sangue; por isso não hesitamos agora, nem temos hesitado até aqui, em proceder d'esta maneira; demais, sempre será bom recordar estes nomes sympathicos, votados sem razão a um silencio ingrato.



Jorge Frederico Pinto, nasceu em Lambeth a 25 de Setembro de 1805.

A sua avó, a celebre Miss Brent (a) deveu a sua educação, que bem dirigida por esta senhora de talento, produziu mais tarde os melhores frutos.

As tendencias musicas que a creança manifestou, foram desde logo aproveitadas.

Os seus progressos na rabeça foram tão rapidos, que, ainda mui novo, já tocava em publico *Concertos* no seu instrumento. Apenas chegado aos 8 annos, foi necessario despedir o primeiro Mestre de rabeça, porque o discipulo já o excedia, e assim foi confiada a direcção do joven artista a Salomon, (b) Director da Opera de Londres, que vendo as bellas disposições do joven, se prestou generosamente a ensinal-o, sem retribuição alguma.

As lições e os conselhos d'este artista consciencioso, foram de grande utilidade para J. Pinto que, salvo algumas pequenas indisposições, filhas do seu genio juvenil, conservou sempre uma lembrança saudosa e um profundo respeito pelo seu benemerito professor.

Jorge Pinto, depois de vencer as grandes difficuldades da rabeça, dedicou-se tambem ao piano, para ter recursos mais seguros, poder dar mais lições e exercitar-se melhor na composição. A rabeça ficou desthronada por este ultimo instrumento, que ficou sendo o seu favorito. Em pouco tempo aperfeiçoou-se de tal maneira, que, apenas com 12 annos, foi contratado para tocar *Concertos* de Piano no Theatro de Covent-Garden, e os applausos que ahi obteve, espalharam pela Inglaterra a fama do seu nome.

Egual enthusiasmo o acompanhou sempre nos *Bath-Concerts* e nas reuniões musicas de Oxford, Cambridge e Winchester.

Em 1820 partiu para Edimburgo com o seu professor, e percorreu em seguida as principaes cidades da Escossia, deixando em toda a parte muitas saudades do seu talento e das suas bellas qualidades.

Em seguida a esta excursão artistica, passou a França, onde foi acolhido com toda a distincção; voltou ainda no anno se-

guinte (1821) a Paris, recebendo os mesmos calorosos applausos, e regressou a Inglaterra, acompanhado pela fama e pela fortuna.

Aos 16 annos apresentou a sua primeira composição em que tinha introduzido a melodia venetianna: *Mamma mia* (c) e uma aria franceza, tirada da Opera: *Richard Cœur de Lion*.

Este primeiro ensaio teve a felicidade de attrahir a attenção de Johann Cramer, (d) que teve sempre uma opinião mui distincta dos seus talentos artisticos.

As outras composições seguiram-se com pequenos intervallos, sustentando-se o seu author sempre n'uma altura respeitavel.

Em 1825, encontrainol-o em Birmingham para onde tinha sahido a fim de dar um concerto. Uma constipação que ahi apanhou, complicada com uma tosse forte, por ter dormido n'uma cama humida, foi o principio da doença que lhe destruiu a saude.

O pouco cuidado com que tratou este incommodo, produziu uma expulsão de sangue, todavia atalhada a tempo pela habilitade de um medico eminente.

Porém o genio pouco cauteloso de Pinto, não evitou os incommodos futuros, até que uma segunda constipação provocou uma hemorragia, e postoque fosse curada a tempo, não deixou todavia de produzir mais tarde efeitos funestos.

Tendo sido convidado em Novembro de 1825, para dirigir e tomar parte nos 7 concertos annuaes de Oxford, não pôde assistir senão a um e aindaque muito doente, não desceu da sua reputação.

Foi esta a ultima audição artistica que deu; sahio de Oxford, e retirou-se para New Road, onde esperava, longe da sociedade e do bulicio, recobrar a saude e terminar algumas composições importantes.

As melhoras eram poucas ao principio, mas tendo-se manifestado depois symptomas favoraveis, mudou de ares, por conselho dos medicos e acceitou o convite de um amigo que residia em Mitcham, condado de Surrey. Os cuidados que ahi lhe dispensaram e que previam tudo o que podia contribuir para o seu restabelecimento, produziram uma convalescença; porém os seus



amigos não o poderam fixar por mais tempo e assim tiveram de ceder ao seu desejo de voltar para New Road.

Sua mae, inquietada com estas alternativas de saude e de doença, aconselhou-lhe o celebre Dr. Pitcairn; entretanto toda a sollicitude e toda a sciencia do grande medico de nada valeram, aonde a medicina já não podia prestar auxilio algum.

Jorge Pinto voltou pois n'um estado de grande fraqueza para Little Chelsea, a fim de experimentar uma nova mudança de ares; estas peregrinações já eram inuteis, pois no dia 23 de Março de 1806, expirou, depois de ter abraçado ainda uma ultima vez, carinhosamente a sua mãe.

Tinha apenas 20 annos e seis mezes!!

O seu corpo foi sepultado em St. Margaret's Westminster, ao lado de sua avó, Mrs. Pinto, antes Miss Brent.

Este artista teve uma educação distincta, muita leitura e uma excellente comprehensão, qualidades que revelava ainda em discussões alheias á sua Arte.

Das suas qualidades moraes, não temos provas menos bellas.

Generoso para com os desvalidos, humano para com a miseria, visitando já aos 18 annos as prisões e distribuindo pelos seus desgraçados inquilinos o contheudo da sua pequena bolsa; affeiçoado aos seus amigos, que não raras vezes auxiliou com socorros superiores ás suas forças: eis o quadro sympathico, que nos pinta o homem moral.

As suas composições são numerosas, apesar do pouco tempo que viveu:

1.) *Fantasia on a Venetian melody «Mamma mia» and a french air from the Opera of Richard, Cœur de Lion, para Piano.*

2.) *First set of lessons, dedicated to Miss Griffiths.*

D'estas composições diz um biographo: (e) «which, for invention and science, few have equalled at his age.»

3.) *Sonata, dedicated to his friend, Mr. John Field. (f)*

4.) *First set of canzonets, dedicated to Lady Aylesford. «These truly elegant compositions, full of pathos and beautiful melody, greatly enhanced his reputation.» (g)*

5. *Second set of canzonets.*
6. *Concerto for Violin.*
7. *Duets for the same instrument.*
8. *A Collection of Sonatas for the Piano-Forte, with a Violin accompaniment, dedicated to Miss. F. Gordon.*
9. *Rondos for the Piano-Forte.*
10. *Minuet in et bmo.*

A este Minuetto, accrescentou o author mais tarde, um *Trio* para o poder repetir.

Além d'estas composições, publicou muitas outras que não chegaram ao nosso conhecimento, assim como uma grande Collecção de *canzonets*, impressas em separado; mencionamos como as mais celebres, as seguintes:

Dear is my little native vale.

The Tear.

The Wish.

L'amour timide.

Sappho to Phaon.

I live alone for love.

No longer now I seek delight.

In vain to forget the dear maid.

Todas ellas tiveram uma rapida extracção. O author tencionava publicar ainda muitas outras, o que uma morte prematura impediu.

A respeito do seu talento, como pianista, diz o biographo já citado, que poucos artistas o excederam em gosto, execução e brio. O seu talento era egualmente grande na rabeca, instrumento em que traduzia os seus mais intimos sentimentos.

«In the pathetic, none could touch the soul more powerfully; none could more effectually enliven the mind by a gay movement. . .

Mr. Salomon, a keen and accurate observer, said of him, that had he lived and been able to resist the allurements of society, England would have had the honour of producing a second Mozart. (!!)

(a) Cantora notavel no meado e fim do seculo XVIII. A sua creação principal, foi o papel que desempenhava no *Artaxerxes* do Dr. Arne, e que o author tinha escripto expressamente para ella.

(b) Notavel chefe d'orchestra e Mestre de Concertos em Londres.

Tornou-se conhecido pelos afamados *Salomons-Concerts* que o celebre Haydn dirigiu durante dois annos e em que tocaram os maiores artistas do mundo; entre outros figuraram lá: Viotti, e a celebre Mara, (depois rival da nossa Todi).

(c) Aria, que o immortal Paganini aproveitou mais tarde para as suas celebres variações intituladas: *Carnaval de Veneza*.

(d) Celebre pianista classico, e compositor de grande talento; restam-nos d'elle os celebres *Etudes* para Piano.

Nasceu em Mannheim em 1771 e morreu em 1858, em Kensington.

(e) *The Harmonicon*. London, 1828, pag. 216.

E d'este jornal de musica, que extrahimos os principaes elementos para esta biographia.

(f) Celebre pianista e compositor notavel; conhecido principalmente pelos seus bellos *Nocturnes*, genero de musica que elle creou.

Nasceu em Dublin em 1782 e morreu em Moscovia, a 11 de Janeiro de 1837.

(g) *Harmonicon*. pag. 216.

PINTO (Thomaz)—Filho de Guilherme Pinto que foi o chefe d'esta familia, alliada em Portugal e Italia com a melhor nobreza. (a)

Seu pae, emigrado da Italia por causa de um escripto desfavoravel ao governo, refugiou-se em Inglaterra, perdendo assim o cargo importante que occupava em Napoles.

Lá se sustentou algum tempo, servindo-se para isso dos seus variados conhecimentos; depois, casou com uma senhora protestante; porém a differença de religião trouxe uma separação consigo, em virtude da qual a mãe ficou encarregada da educação dos filhos.

Guilherme Pinto, apesar da decisão do tribunal, tomou a educação do filho mais velho sobre si; o pae tinha descoberto n'elle grandes dotes artisticos e não queria que a vocação precoce da creança se perdesse.

Chamava-se ella: Thomaz Pinto.

Mui cedo entregue a mestres habeis, vemol-o já na idade de 9 annos apenas (!), dirigindo uma orchestra em St'Cecilia's Hall, em Edimburgo, e tocando *Solos* de Corelli.

A fama d'este prodigio foi augmentando, mas as homenagens que lhe prestavam, tornaram-n'o perguiçoso.

Chegando porém o celebre Giardini em 1750 a Londres, e ouvindo-o Pinto, não pôde resistir ao enthusiasmo que este artista causou, e de novo pegou na rabeca, convencendo-se que ainda não tinha chegado á perfeição desejada.

O estudo assiduo a que então se dedicou, fez, com que elle d'alli em diante estivesse habilitado a tocar qualquer musica, embora difficultosa, á primeira vista.

Depois da sahida de Giardini da Opera, tomou Thomas Pinto a direcção d'ella, occupando em seguida o logar de 1.ª rabeca no theatro de Drury Lane.

Casou duas vezes; a primeira, com uma cantora allemã: Sybilla Gronamen, e depois com a celebre Miss Brent.

Do primeiro matrimonio teve muitos filhos, dos quaes sobreviveram apenas dois; um varão, que entrou na marinha ingleza e que morreu em Madras, e uma filha, que foi a mãe do celebre Jorge Frederico Pinto, objecto da noticia antecedente.

As circumstancias financeiras da familia, aggravadas ainda por uma especulação infeliz do seu chefe, obrigaram-n'a a retirar-se para Edimburgo (b), onde o nosso artista falleceu em 1763.

O seu retrato foi gravado em 1777, em folio grande.

(a) Um dos antepassados de Guilherme Pinto, foi Gran-Mestre de Malta.

(b) E não para Dublin, como Gerber diz, *N. Hist. Biog. Lex.* Vol. III, pag. 719.

PIRES (Alexandre José) (a)—Natural do Porto, e compositor distincto em todos os generos de musica (Balbi). Deve ter fallecido ha bastantes annos. As suas *Modinhas* eram muito apreciadas em Portugal.

Salvámos por um acaso feliz as composições que mencionamos, uma das quaes (N.º 6) tem toda a apparencia de autographo.

- 1.) *Cavatina de Crescentini*: «Languir d'amore crudel mi vedi!» arranjada para Piano.
- 2.) *Tempestade*. Trecho descriptivo para piano e canto.
- 3.) *Modinha*: «Tem amôr e tem juizo.»
- 4.) *Modinha*: «Se me virem ser ingrato.»
- 5.) *Modinha*: «Finalmente as leis do Fado!!»
- 6.) *Leis Sonatas* para duas Guitarras.
- 7.) *Dois Tercetos*:

} Ms.

- I { Escuta bella deidade,
 { *Allegro*: Ouve Rozinda, ouve Rozinda, o meu clamor.
- II { Vou Amada, ao som da lyra, contar-te meu padecer.
 { *Allegro*: Deixa-me amada, ser venturoso.

No fim d'este manuscrito, encontramos ainda tres pequenas composições com o nome de *Modas*; citamos uma estrophe só, de cada uma, para que o leitor possa admirar o sentimento ingenuo e a frescura d'estes versos, provavelmente populares:

1.ª MODA

Nas faces divinas,
 Em um fogo leve
 Se via arder
 A mais pura neve.

2.ª MODA

Em a linda boca,
 De rubins formada
 Se viam aljofres
 De côr engraçada.

3.ª MODA

Um disputa ao outro
 A taboa partida;
 E qual mais ligeiro
 Vae perdendo a vida!

8.) *Valsa* para Piano.

(a) Balbi. *Essai statistique*, vol. CCXIII cita *Pires*, simplesmente. Julgamos ser este o nome verdadeiro e completo.

POLICARPO (...)—Bom violoncello da Opera do Rio de Janeiro (theatro de S. João) em 1822.

PORTO (...)—Baixo, natural da cidade do Porto. Acompanhou D. João VI ao Brazil e ahi ficou; pertenceu á Capella real, ou á Opera do Rio de Janeiro.

PORTO (Pedro do)—Natural da cidade de que tomou o appellido. Vivia no reinado de D. João III e foi Mestre da Cathedral de Sevilha e da Capella dos reis de Hespanha; as suas composições eram muito estimadas e particularmente notavel um *Motete: Clamabat autem Jesus*, que Barros (a) intitula: o **PRINCEPE DOS MOTETES!** Porto, esteve tambem algum tempo em Lisboa e foi muito estimado por D. João III.

(a) *Antiguidades de Entre Douro e Minho* cap. 7.º

PORTUGAL (Marcos Antonio da Fonseca)—Chegamos a um dos pontos capitaes d'este livro; é-nos impossivel começar a biographia d'este celebre compositor, sem desabafarmos a indignação que nos transborda da alma, quando vemos um homem superior, que tem jus á nossa gratidão, que ainda hoje honra a Arte, e o seu paiz, esquecido, quasi ignorado de seus compatriotas. É necessario que um litterato iminente, que um compositor belga (Fétis) nos venha dizer: Olhae, para alli, olhae —foi um grande artista.

O povo responde, e pergunta, Artista? Arte? . . . Arte é officio, officio é Arte!

É triste; esta confusão não é só da grammatica, não é só das ideias, esta confusão indica uma affecção grave, uma doença na alma do povo que confunde o Artista com o artifice, e cujo sentimento esthetico adormeceu, morreu talvez, cedendo aos impulsos grosseiros e vis, que se desenvolvem á proporção que os mais nobres enfraquecem. A causa d'este facto dará talvez que pensar aos psicologistas, para nós está o problema de ha muito re-



solvido; não accusamos o povo do triste estado a que chegou; accusamos o governo, sim, o governo de ha 40 annos, que destroe as artes, que paralisa as sciencias, que nos dá a liberdade material, mas que nos rouba a intellectual, agrilhoando-nos á ignorancia e consentindo para isso a propaganda de uma classe clerical, suja, immoral e fanatica, que se tem coberto de crimes e de vergonha.

Assim andarão as cousas até que alguns homens sinceros venham abrir os olhos ao povo, e lhe mostrem o cancro que roe a sua existencia.

Não sabemos que haja de Marcos Portugal, um unico monumento, por mais humilde que seja, levantado á sua memoria. Se ainda ha pouco se lembraram de Camões, fallecido em 1580.

É verdade, que Portugal foi uma nação, e é hoje um nome apenas, nome vilipendiado pelos francezes e especialmente pelos inglezes, pelos nossos desinteressados amigos, pelos nossos *Intimes*, que ainda ha pouco nos deram provas de amizade *franca* e. . . . O nosso artista tambem se chamava infelizmente. . . . Portugal!

A memoria d'este homem celebre, ha tanto tempo olvidada pelos seus compatriotas, tem sido ultimamente avivada pela intelligente investigação de alguns litteratos e amadores distinctos, que, movidos por um interesse sincero pela Arte e pela patria, tentaram reanimar a indifferença insolita dos philisteus d'este paiz.

Já Gerber (a) nos falla honrosamente de Marcos Portugal, como adiante veremos; Choron e Fayolle (b) fazem no seu *Dictionario* a simples menção: *compositeur portugais*, enviando o leitor para o *Supplément*. Infelizmente no supplemento nada apparece, desculpando-se os authores, dizendo: que as materias augmentaram de tal maneira, que foi necessario deixar tudo para um terceiro volume (que não appareceu) ou refundir as noticias n'uma segunda edição da obra.

Esta fonte ficou pois esteril.

Forkel (c) nada diz de Marcos Portugal.

Estavam assim as cousas, quando Fétis publicou o seu bello livro: *Biographie universelle des Musiciens*. Ahi encontramos uma noticia, que comquanto não fosse perfeita e completa, todavia, pela maneira como estava redigida, e assignada por nome tão authorisado, serviu muito o credito do nosso celebre artista e augmentou a gloria do seu nome.

Os outros escriptores nacionaes e estrangeiros, utilisaram-se principalmente d'esta ultima fonte, repetindo pouco mais ou menos o que o celebre biographo belga havia escripto; e assim vimos as noticias de Fétis, reproduzidas na *Nouvelle biographie générale* de Firmin Didot (vol. XL, 1862, col. 867), na *Chronica dos Theatros* (N.º 9, de 7 de Junho de 1865, pag. 4) nos *artigos* de Fonseca Benevides (d) e nos *folhetins* de Platão de Vaxel. (e)

Estas tentativas, mais ou menos fructiferas de escriptores nacionaes e estrangeiros, animaram um escriptor benemerito portuguez, em indagações que vieram trazer muita luz para a biographia do nosso grande artista, e não pouca honra para o seu author.

Foi Innocencio da Silva o primeiro, que apresentou uma biographia bem encadeada e baseada em factos mais certos, e por isso não é pequena a divida de nós todos, a pagar ao fecundo trabalhador, divida, já muito augmentada pelos mais valiosos serviços, feitos anteriormente á nossa litteratura.

Sentimos porém, que o nosso compatriota atacasse na sua biographia tão injustamente e até com *falta de respeito*, um homem de valia mui superior; um homem, a quem a Arte deve serviços tão iminentes, que não ha *remuneração possivel para os pagar*.

Este homem, crédor da estima, da gratidão e do respeito de todos os artistas e de todos os paizes em que a Arte é cultivada, tambem nos prestou mui grandes serviços e não era decerto com accusações, a maior parte infundadas e injustas, que elles se deviam retribuir.

Adiante veremos a prova do que fica dito.

É singular, ou antes *feia*, a ingratição com que se tem pagado a nobre generosidade de alguns estrangeiros, que trabalharam com o maior desinteresse para nos engrandecer, e para dissipar com os seus escriptos os erros e as tolices que se dizem lá fóra sobre a nossa patria.

Balbi, Raczyński e Fétis, eis os nomes de tres homens que foram e ainda são apreciados mui injustamente pelos nossos compatriotas; e entretanto Balbi, deu-nos o seu *Essai statistique* que no seu tempo era, e ainda hoje é, um bello trabalho para a *Estatística*, para a *Geographia* e para a *Historia litteraria e artistica* do nosso paiz.

Balbi é por exemplo, a *unica fonte* para a *Biographia* dos nossos musicos no principio d'este seculo.

Raczyński, levantou o primeiro monumento para a *Historia das Artes* em Portugal, monumento que não existia antes, e o unico que temos até hoje.

Fétis, fez para a *Musica*, o que o litterato prussiano fez para a *Pintura*, *Architectura* e *Esculptura*.

É verdade, que antes d'elle havia as noticias de Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana*, e as de Gerber (f) e Forkel; (g) todavia, a raridade de qualquer d'estas obras é grande hoje, circumstancia esta, que torna o seu exame e o conhecimento das noticias artisticas que lá vem, impossivel para o maior numero.

Gerber e Forkel, resuscitaram os nossos artistas, cuja memoria estava enterrada na *Bibliotheca Lusitana*; e Fétis, tirou dos livros dos dois eruditos allemães, o que elles tinham colhido da obra de Barbosa Machado.

Esta nova *ressurreição*, devemol-a ao celebre critico, que archivou n'uma obra, os nomes de que já ninguem se lembrava apreciando, criticando e recommendando com a sua authorisada voz, as obras dos nossos artistas, lembrando-as assim ao exame dos homens competentes.

Como se vê, o serviço não foi pequeno e por isso tanto maior será a nossa ingratição, se não o reconhecermos.

Desculpem-nos esta digressão, porém julgavamos-a necessaria, para desviar os nossos litteratos de um procedimento descortez e injusto, improprio para nos affeição a estima e a consideração dos homens justos e verdadeiros.

.

Deixamos atraz o fio da nossa biographia, na apreciação do trabalho de Innocencio da Silva a respeito de Marcos Portugal, e depois de termos avaliado as suas qualidades e os seus defeitos, devemos ainda mencionar o ultimo e mais importante estudo sobre o nosso artista, publicado no *Jornal do Commercio* de Lisboa, N.º de 10, 11, 12, 17 e 22 de Fevereiro de 1870.

Esta excellente biographia deve-se á cooperação de dois cavalheiros distinctos, que são:

Joaquim José Marques, já por vezes mencionado n'esta obra, e o Dr. Guimarães.

Trabalho de investigação, amor da Arte, apreciações em geral certas e uma gratidão honrosa para aquelles que escreveram anteriormente sobre o mesmo assumpto e que, embora não acertassem em tudo com a verdade, prestaram serviços que não se podem desconhecer.

Nós, a quem coube a sorte de sermos os ultimos a trabalhar, aproveitaremos as fontes que até aqui indicamos, extrahindo de cada uma d'ellas o que nos parecer mais exacto e mais proveitoso, e augmentaremos os factos já conhecidos, com algumas noticias que colligimos de livros estrangeiros, principalmente alle-mães.

Marcos Portugal nasceu em Lisboa a 24 de Março de 1762. (f)

A incerteza e a confusão que envolve a vida d'este homem notavel, começa pelo nome, que ora é Marcos Antonio Portugal, (*Jornal do Commercio*, I. da Silva e Balbi (g), ora Marcos Antonio Simão (Fétis) (h), ora Marco Portogallo (Gerber), ora Portogallo simplesmente (Choron et Fayolle), ora Marcos Antonio, (i) ora enfim: Marcos Antonio da Fonseca (ou d'Affonseca) Portu-

gal, nome que se encontra em uma partitura: (j) *Licença pastoril*, representada a 26 de Julho de 1787, no theatro do Salitre.

Adoptamos este nome por nos parecer o mais exacto, visto ser o primeiro que existe impresso, 2.º, por se encontrar em uma das primeiras composições mais importantes do author, e 3.º por estar repetido em uma outra composição, uma *Cantata*, (k) representada a 8 de Dezembro de 1788.

Mais tarde, é provavel que o nosso artista cortasse o nome *Fonseca*, para maior brevidade e que na Italia ainda o diminuissem mais, reduzindo-o a: *Marco Portogallo*, como sempre foi uso n'aquelle paiz. (l)

A sua filiação é ignorada, e hoje difficil será averigual-a no meio da indifferença geral pelas Artes e pelos Artistas. Da sua familia, conhece-se apenas um irmão, Simão Portugal, egualmente compositor e que adiante mencionamos, e uma irmã casada com Antonio Leal Moreira, compositor distincto, de que fizemos já menção honrosa no 1.º volume.

Sobre a sua educação musical, ha apenas noticias mui vagas; suppõe-se ter entrado em 1770, com 8 annos de idade, no Seminario patriarchal, aonde aprendeu os primeiros elementos theoricos da Arte, completando a sua educação artistica debaixo da direcção immediata do então celebre João de Sousa Carvalho, Director do Seminario.

Parece que frequentára tambem o Seminario de Santarem, (m) aonde recebeu lições do Conego *Gallão*, depois Mestre de Capella na Patriarchal. Este nome parece explicar o outro menos verosimil de: *Orão*, que Fétis indica como mestre de Marcos no *contraponto*, e que classifica como segundo Mestre de Capella na Cathedral. (n)

Segundo este, teve ainda lições de canto de Borselli, cantor da Capella real e dos Theatros reaes, (o) trabalho que rematou a sua educação artistica; d'esta sorte, era natural que as suas primeiras composições fossem, como Fétis diz: ensaios de *canzonetas* ou *arias italianas* para orchestra, producções que eram o fructo dos seus ultimos estudos.

Innocencio da Silva contradiz esta afirmação, fundando-se em que o *Catalogo autographo* (p) das composições de Marcos Portugal, nada menciona d'essas *arias italianas*, mas sim varias composições sacras, isto é, primeiro um *Miserere a 4 vozes*, em 1776, depois uma *Ladainha a 4 vozes*, em 1779, com acompanhamento de cravo, para o Seminario, e outras obras.

Este facto tem relação com a noticia de Innocencio da Silva, dizendo que recebêra o complemento da sua educação artistica no Seminario; se isto é verdade, é de suppor que lhe ensinariam antes a factura de algum trecho religioso, de um *Te Deum* ou de uma *Ladainha*, do que a composição de *arias* ou *canzonetas italianas*.

Comtudo, não podemos crêr que Fétis inventasse esses factos que Silva contesta, poisque o biographo belga attribue á influencia de Borselli a viagem que Marcos Portugal fez a Madrid e que decidiu a sua sorte!

O mesmo Borselli, sempre interessado pelo seu protegido, alcançou-lhe com a sua influencia o logar de *acompanhador de Cravo* no theatro de Madrid. Quem sabe, se foi até o cantor italiano que o introduziu em casa do Embaixador de Portugal, que suspeitando no joven artista uma futura gloria para a sua patria, lhe forneceu generosamente os meios, para passar á Italia?

Estes factos encadeiam-se tão naturalmente uns nos outros, que é impossivel serem inventados; Fétis, houve-os certamente de alguma fonte que nos é desconhecida e por isso não devemos negar aquillo que não sabemos.

Esta explicação refere-se ás *lições de canto* de Borselli; o facto de não se encontrarem as *arias italianas*, mencionadas no catalogo de Marcos Portugal, assim como outros, que Fétis cita com toda a segurança, indica simplesmente que o catalogo era *mui deficiente*; n'esta opinião sômos acompanhados pelo biographo do *Jornal do Commercio*.

Ora, esta defficiencia leva-nos mais longe, a ponto de pôrmos em duvida a *authenticidade* do referido catalogo de Marcos Portugal, pois até hoje ninguem a evidenciou com os documentos ne-

cessarios. A affirmação *simples e isolada* de Araujo Portalegre (q) não basta; Silva e o biographo do *Jornal do Commercio*, repetiram o que o escriptor brasileiro disse, sem terem documentos comprovativos á vista.

Mais adiante veremos como o catalogo ainda está em contradicção com algumas noticias veridicas de Gerber (vide, mais abaixo), que as escreveu muito antes de Fétis fazer a sua biographia, com outras de Platão de Vaxel, do *Jornal do Commercio*, e de outros authores. Tudo se conspira contra o tal catalogo!

Ainda haveria talvez uma hypothese para explicar a falta de menção das taes *arias italianas*; podia ser, que Marcos as considerasse pouco dignas de figurarem n'elle.

Reatemos o fio partido; vemos Marcos Portugal, partir para Madrid com o seu Mestre Borselli, que lá lhe alcança o logar de acompanhador, no Cravo da Opera italiana, quando contava apenas 20 annos de idade. Uma circumstancia imprevista veio favorecer as pretensões do joven compositor; foi a protecção do Embaixador portuguez em Madrid, que advinhára n'elle o artista que a Europa admirou mais tarde. O embaixador ouviu, talvez mesmo a convite de Borselli, o nosso artista, e eis que o diplomata, entusiasmado com os seus talentos, o manda á Italia para se animar com o ar perfumado da peninsula, e com as melodias sentidas e inspiradas dos seus celebres filhos.

Em 1787, vemol-o pisar o solo d'esse admiravel paiz, que mais tarde havia de ser o primeiro e o mais entusiastico admirador das suas producções. No anno seguinte, escreve a sua primeira opera: *l'Eroe cinese*, para o Theatro de Turim; o pouco exito d'esta primeira tentativa, não desanimou o artista, e foi compensado mezes depois, com o successo extraordinario da segunda opera-buffa: *La Bachetta portentosa*, que *excitou a admiração dos Genovezes* pela quantidade de phrases e de ideias novas que caracterisavam a maior parte dos trechos. (r)

Depois d'este successo, não podia o compositor estacionar; assim o entendeu Portugal, e nos dois annos successivos, vemos

*

duas novas operas em scena, e acolhidas com o mesmo enthusiasmo que a segunda. São :

L'Astutto, que não obteve menos applausos na primavera de 1789 em Florença, e *Il Molinaro* em Veneza, no carnaval de 1790, que poz o remate á sua reputação. (s)

D'estas 4 Operas não ha sequer vestigios no catalogo e entretanto, não só Fétis as attribue a Marcos Portugal com toda a segurança e bôa fé, mas tambem encontramos a terceira, na *Nota 12 do Jornal do Commercio* de 22 de Fevereiro de 1870, como executada em S. Petersburgo, em *lingua russa*, pelos annos de 1795 a 1797.

F. Clément e Larousse (t) tambem indicam uma representação em 1789 em Florença. A ultima: *Il Molinaro*, vem mencionada por Gerber (u) como cantada em Breslau (Silesia, Prussia) em 1792, dois annos depois de ter apparecido na Italia.

O catalogo tambem nada diz de outra Opera: *L'Isola piacévole*, (v) cantada a 26 de Janeiro de 1801!

Que coincidencias são estas, que vem contradizer o catalogo n'umas poucas de partes e pôr em duvida a sua authenticidade?

Gerber não podia copiar Fétis, porque escreveu o complemento do seu *Diccionario* em 1813; e Fétis não fez o mesmo, *vice-versa*, porque não menciona a representação da Opera citada, na Allemanha. A citação que se refere á Russia, foi fornecida por P. de Vaxel; e a da Opera: *L'Isola piacévole*, é referida por T. Oom, escriptor consciencioso.

Esta primeira viagem á Italia, é posta ainda em duvida pela existencia de varias *Burlettas* e *Dramas allegoricos*, representados no Theatro do Salitre, desde 1787 a 1790. (w)

Em um dos bilhetes de uma *burletta* representada em 1788, vem qualificado (segundo I. da Silva) de: *Mestre da Musica* do dito Theatro e *Compositor-Organista* da Egreja Patriarchal.

Diz mais Innocencio da Silva, que durante o mesmo intervallo (1787 a 1790) compoz varias *Missas*, *Psalmos*, etc., para a Patriarchal e para a Capella real de Queluz.

A contradicção apparente em que estão aqui, as noticias de Gerber e de Fétis e as de I. da Silva e do Jornal do Commercio, talvez se explique da seguinte maneira: se supozermos essas *Burlettas*, escriptas para o theatro do Salitre e as composições sacras para a capella de Queluz, como feitas antes da viagem á Italia, (1787); é natural, que depois da fama de Marcos Portugal começar a penetrar na península, os seus possuidores se lembrassem d'ellas e as executassem na ausencia do artista.

Continuemos.

Sobre as outras viagens de Marcos Portugal, reina a mesma discordancia entre os biographos. Fétis pretende que voltára a Portugal em 1790, depois da representação de *Il Molinaro*, e fôra apresentado ao rei (D. Pedro III) que o nomeou Mestre da sua Capella; este facto, copiado pelo biographo da *Chronica dos Theatros*, é evidentemente inexacto, visto o rei ter fallecido em 1786.

Devia ter aproveitado bem o tempo da sua estada (1790) em Lisboa, pois no anno seguinte, em 1791, volta de novo á Italia e dá em Parma: *La Donna di genio volubile*; em Roma: *La Vedova raggiratrice*; e em Veneza: *Il Principe di Spazzacamino*, «dont l'éclatant succès excita l'intérêt dans toute l'Italie.» (x)

I. da Silva e o J. do Commercio, determinam esta viagem de uma maneira mui diversa.

O primeiro, quer que Marcos Portugal permanecesse na Italia desde 1792 até 1799 (fixando assim a 1.^a viagem, sem dizer nada da 2.^a) o que é um erro, aliás não se explica a existencia de *duas Farças*, feitas em Lisboa em 1794, e de *duas composições sacras*, feitas para a Capella real de Queluz em 1793 e 1795.

Mais proximo da verdade, andou o J. do Commercio, que suppõe as duas viagens no intervallo de 1792 a 1799: a primeira, sahindo da Italia no segundo semestre de 1794 e voltando no primeiro de 1785, e a segunda entre 1795 e 1799.

Já se vê, que os dois biographos não concordam com as outras viagens que Fétis menciona, dizendo:

«Ses fonctions de *maître de chapelle* du roi de Portugal, obligeaient Portogallo à retourner à Lisbonne de temps en temps, et à y faire d'assez long séjours; mais son penchant le ramenait toujours en Italie, où ses travaux étaient accueillis par d'*unanimés applaudissements*.

«Son dernier voyage eu lieu en 1815; il donna pendant le carnaval *L'Adriano in Syria*, à Milan.»

Em contrario á afirmação de Fétis, determinam os nossos dois biographos a volta definitiva de Marcos Portugal em 1799, argumentando para isso com a representação de tres operas que n'esse anno foram á scena em S. Carlos, e que eram as primeiras que o nosso publico apreciava.

Foram:

La Donna di genio volubile, a 23 de Janeiro de 1799.

Rinaldo d'Asti, a 25 de Abril.

Il Barone (ou Principe) *di Spazzacamino*, a 27 de Maio.

Segundo o que entendemos, a representação d'estas operas só, não prova a presença de Marcos Portugal em Lisboa. Agora a objecção que fazem ao facto referido em 1815, tem mais algum pezo; todavia não nos convence.

Concordamos que Luiz dos Santos Marrocos, occupando-se nas suas cartas, (que adiante mencionamos) tanto de Marcos Portugal, mencionaria n'ellas a viagem de 1815, se o compositor a tivesse comprehendido; entretanto, como as cartas mencionadas são só dos annos 1811 (uma), 1812 (tres), 1813 (uma), e 1817 (uma), não admira que ellas não fallem da viagem feita em 1815; demais, o silencio de Marrocos a respeito de Marcos Portugal, desde 1813 a 1817, é significativo; então, se o maestro estava na verdade no Rio de Janeiro, como é que o sobredito Marrocos, fallando até 1813 tão amiudadamente do nosso artista, se callou de repente durante 4 annos, sem dar uma unica noticia?

Deixo estas e outras considerações já feitas, ao exame dos dois principaes biographos do nosso maestro; nós, da nossa parte, faremos o possivel para esclarecer a verdade.

Diz ainda o Jornal do Commercio:

«Além de que em 1811, teve elle o primeiro insulto paralytico, ficando leso de um braço: e já contava 53 annos, e estava muito costumado aos confortos da côrte, para emprehender tão longa viagem.»

O accidente paralytico não podia impedir o artista de fazer a viagem, uma vez que ficasse curado; a idade, na verdade avançada, e o conforto da côrte, deviam valer alguma cousa, se a vontade de rematar *com gloria*, uma carreira bem principiada e brilhantemente sustentada, não fosse maior.

São estas as supposições que recommendamos aos que sustentam o contrario; o testemunho de Fétis, é em demasia precioso, para ser desattendido por meras hypotheses.

Innocencio da Silva, accusa Fonseca Benevides, de ter escripto no *Archivo Pittoresco*: «Vindo frequentes vezes a Portugal o illustre compositor portuguez, logo que podia, voltava á Italia, que foi sempre a terra da sua paixão.»

A accusação é de todo infundada, e a supposição de Benevides muito verdadeira; pois é natural, que o nosso compositor preferisse para a audição e execução das suas operas, a sua patria *artística* á legitima, pois era a Italia que tinha fundado a sua reputação e espalhado a fama do seu nome, muito antes de Portugal se lembrar d'elle; já em 1788 a primeira applaudia com enthusiasmo a *Bachetta portentosa*, e foi só 11 annos(!) depois, em 1799, que se ouviu a primeira opera (*La Donna di genio volatile*) de Marcos Portugal em S. Carlos. . .

Raras vezes, e sempre com pezar, se despedia Marcos Portugal da Italia; uma amisade, ainda mais, uma *sympathia* profunda pela sua patria artistica, faziam com que elle considerasse o seu cargo em Lisboa, mais como um incommodo, do que como uma honra. E realmente, entre o Portugal decahido nas Artes, nas Sciencias e nas Lettras, devoto até ao excesso, pela *bigoterie* de uma rainha demente—e a Italia, hospedeira, generosa, grata, intelligente e artistica, não havia escolha possivel. De um lado a estatua—do outro, a mascara.

Os theatros de D. José, ha muito que haviam sido destruidos, e os artistas admiraveis que n'elles tinham brilhado, estavam uns mortos, outros dispersos pelas scenas da Europa.

Dissemos que Marcos Portugal considerava o seu cargo de Mestre de Capella, mais como um encargo pezado, do que como uma honra; e realmente que attractivo podia exercer aquelle logar, collocado debaixo de uma influencia artistica, que só admittia o culto dos *Psalmos* e das *Ladainhas*?

Como não havia de sentir o nosso artista o pezo acabrunhador e mephytico d'este meio intellectual e artistico, quando vinha de respirar na Italia o ar impregnado da vitalidade inspiradora de Mozart, de Gluck, de Piccini, de Jomelli, de Sacchini; quando ás nossas portas estava o immortal Boccherini, lançando pela Europa as suas composições admiraveis!

Não queiramos pois attribuir a Marcos Portugal um patriotismo que não podia ter, pelas circumstancias que acabamos de mencionar.

Julgamos ter exposto na devida luz todas as differentes opiniões, que vogam acerca das viagens do nosso celebre compatriota; resta-nos avaliar a sua actividade durante este longo intervallo de 1787 a 1815.

Deixamos Marcos Portugal em 1791, na Italia, no meio do entusiasmo universal que o *Principe di Spazzacamino* (1793) tinha provocado. O nosso artista não descançava, apesar dos seus triumphos. As operas: *Demofonte* em Milão, 1794; *I due Gobbi* em Veneza, em 1793 e 1795; *Zulema* e *Selimo*, 1796; *L'Ingano poco dura*, 1796; *Il Ritorno di Serse*, em Bolonha; *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*, 1797; e outras mais, foram a continuação dos seus triumphos e a consagração do seu genio musical, que chegou a um dos pontos culminantes da sua carreira, com a opera séria: *Fernando in Messico*, talvez a sua obra prima, representada em Roma em 1797, e escripta para a celebre *Billington*. Desde então foi considerado no numero dos melhores compositores d'aquella época. (y)

A sua fecundidade continuou nas operas: *Non irritar le Donne*, em Placencia, 1799; *Idonte*, na Scala em Milão, em 1799 e 1800; e *Morte de Semiramide* em Lisboa, 1801, para a Catalani; foi n'esta opera que esta celebre cantora introduziu a famosa aria: *Son regina, e in mezzo all'armi*, tirada primitivamente da *Sofonisba* e que a cantora italiana fez ouvir em quasi todos os concertos que deu pela Europa.

A *Semiramide*, marca talvez o segundo ponto culminante da carreira de Marcos Portugal, que é seguido em breve pelo terceiro, depois das operas: *Argenide*, cantada em Lisboa a 13 de Maio de 1804, depois em 1806 em Londres, pela Billington e *Brahame Il Cia bottino*, rematando no *Adriano em Syria*, em Milão, 1815.

Até aqui Fétis.

Innocencio da Silva e o Jornal do Commercio não concordam, como vimos, com as viagens que Fétis menciona e não concordando com ellas, já se vê que fica a ordem, pela qual elle enumerou as operas de Marcos Portugal na sua biographia, abalada. Todavia os authores portuguezes, occupados que estavam, em destruir aquillo que Fétis escrevêra, decerto com boas razões, não se lembraram de reedificar o que haviam lançado por terra, e assim os vemos, utilizando-se das proprias noticias do critico belga, principalmente no que diz respeito ás operas representadas na Italia; uma ou outra excepção que haja, vêr-se-ha facilmente na *Tubella synoptica e chronologica* que serve de esclarecimento a esta biographia.

Os nossos dois compatriotas, passando rapidamente pela historia da actividade de Marcos Portugal na Italia, fixam o seu regresso em 1799. A chegada do nosso artista coincidiu felizmente com uma época de florescia do nosso theatro de S. Carlos. Brilhava então em Lisboa o celebre Crescentini, cantor e empresario de S. Carlos; em redor do famoso *sopranista*, agrupavam-se a Catalani, a Gafforini, Domenico Mombelli, Antonio Naldi e outros.

Marcos Portugal aproveitou a protecção e a boa vontade com que o empresario italiano animava os artistas nacionaes

e estrangeiros, retribuindo vantajosamente os seus trabalhos. Recebeu logo uma collocação no elenco da companhia, a par de Fioravanti, com o ordenado de 677\$000 réis; este rendimento augmentava com os ordenados de *Mestre da Capella real*, *Mestre do Real Seminario de Musica* e *Compositor e Organista da Capella da Patriarchal*, além dos productos das suas numerosas lições particulares.

Pouco depois da sua chegada, já em S. Carlos se representavam as seguintes operas: *La Donna di genio volubile*, a 23 de Janeiro de 1796; *Rinaldo d'Asti*, a 25 de Abril de 1799, no anniversario da rainha; *Il Barone* (ou: *Il Principe*) *di Spazzacamino*, cantado a 27 de Maio de 1799. Os annos seguintes não foram menos fecundos, pois em 1800 temos o *Adrasto*; em 1811, *L'Isola piacevole* e *La Morte di Semiramide*.

Foi esta a primeira opera de Marcos Portugal em que a Catalani cantou em Lisboa (z) em companhia de Crescentini, Praun, Domenico Nery, etc., e desde então andaram o nome do nosso compositor e o da celebre artista, sempre juntos. N'esta opera introduziu a cantora italiana pela primeira vez, a depois tão celebre aria: *Son Regina*, de que atraz fallamos.

Marcos continuava compondo activamente; no curto intervallo de 1801 a 1806, desde a *Sofonisba* até ao *Artaserse*, encontramos nada menos de 12 Operas. Na ultima, estreiou-se a *prima donna* Eufemia Eckart que vinha substituir a celebre Catalani, contractada pelos empresarios dos theatros de Londres e de Paris.

Aproveitamos esta occasião para lembrarmos um facto ignorado pelos biographos da celebre artista italiana, e vem a ser: as suas relações de amizade com o nosso compositor, que ella tinha conhecido durante a sua estada na Italia.

Marcos Portugal habitava perto do theatro e fazia-lhe frequentes visitas, ensaiando em sua casa os papeis que ella devia cantar em S. Carlos; e é de suppor, que nos 5 annos que esteve em Lisboa, desde 1801 a 1806, aproveitasse muito com as lições do maestro, que segundo o cardeal Saraiva (*Lista*, pag. 48), era

«optimo Mestre de Canto e cantava com excellente estylo em voz de Tenor.» Ainda hoje vive em Lisboa um discipulo de Marcos, chamado Silva, actualmente empregado no Thesouro, que, por ordem de seu mestre, acompanhou muitas vezes a celebre artista nos seus estudos, ao piano. O nosso maestro ligava grande interesse ao aperfeiçoamento das qualidades artisticas da sua discipula, não só para maior gloria do seu nome, mas tambem porque a estimava como se fôra sua filha. Fioravanti, que então se achava em Lisboa, nunca teve paciencia para a acompanhar, em quanto Marcos Portugal o fazia sempre de bom grado, e quando não podia ir pessoalmente, mandava algum dos seus melhores discipulos e principalmente o tal Silva (que hoje tem perto de 90 annos).

Creemos que estas noticias não serão destituidas de interesse, porque são completamente ignoradas e para nós tem o valor de augmentarem a gloria do nosso celebre compatriota, ligando o seu nome a outro tambem illustre.

Consta-nos que na typographia do *Jornal do Commercio* existem uns trabalhos, feitos ácerca da mesma Catalani, que vem lançar uma nova luz sobre a vida d'esta cantora, apresentando factos até hoje desconhecidos dos seus biographos.

Estimaremos que elles appareçam, em honra do jornal que tanto se interessa pela Arte, assim ficarão, corrigidos os erros publicados no estrangeiro sobre a cantora italiana, como mostramos na *nota Z.*; e lá fóra ficarão sabendo que, apesar de estar entre nós quasi amortecido o fogo sagrado, sempre ha um ou outro que o cultiva e o alimenta em segredo.

Voltemos á nossa biographia; ficamos na data 1806. Foi n'este intervallo (1807) que teve logar a invasão franceza commandada por Junot. A familia real fugiu, tomada de um panico espantoso, apressadamente para o Brazil, deixando a patria e os seus subditos, perplexos, no meio do terror de uma conquista á mão armada.

Marcos Portugal, não menos surprehendido da fuga precipitada dos seus protectores, não tomou ao que parece, logo a reso-

lução de os acompanhar. Fétis, quer que partisse com elles e d'esta mesma opinião é Balbi; (aa) todavia, o Jornal do Commercio e Innocencio da Silva pretendem que ficára e que dirigira a representação do *Demofonte*, dada a 15 de Agosto de 1808 para festejar o anniversario de Napoleão I.

O libretto da opera que examinamos, traz é verdade, a nota: *per festeggiare il Giorno natalizio di su maestá, L'Imperatore de, Francesi, Ré d'Italia e Protettore della Confederazione del Rheno*; e na segunda pagina: *La Musica é tutta nuova del celebre Sr. Maestro Marco Portugal*; todavia não diz que a opera fosse dirigida por elle, como se costumava fazer nos antigos librettos.

Uma circumstancia, vem porém resolver todas as duvidas; é a *nota manuscripta*, encontrada na partitura autographa do *Demofonte*, que nos deixou o antigo copista do Theatro de S. Carlos: Joaquim Casimiro da Silva, pae do fallecido compositor do mesmo nome e do actual copista do mesmo theatro.

Diz a nota: «Esta opera foi encomendada a Marcos por um general francez, que morava na rua Formosa (de cujo nome não me lembro) e por ella recebeu (diziam) bom numero de moedas. A copia para o theatro, a *copia de vozes e de instrumentos*, foi-me paga pela empreza.» etc.

A *partitura autographa* que pertenceu ao Archivo Musical do fallecido Conde do Farrobo, a quem o copista Casimiro a tinha offertado, e de que somos actualmente os possuidores, traz tambem a rubrica: *originale nell anno 1808*.

As tristes circumstancias em que estava o paiz, obrigaram o empresario de S. Carlos a fechar o theatro em 1809. Conta-se, que por este tempo Marcos Portugal recebêra propostas vantajosas de algumas côrtes da Europa, que o desejavam para o seu serviço; é para sentir que o compositor não aproveitasse uma tão bella occasião para sahir d'este meio artistico, e ir estabelecer a sua residencia em alguma grande capital, onde os seus trabalhos lhe haviam de dar mais gloria e mais proveito do que no Brazil. É porém de presumir, que a situação revolucionaria e indecisa da

Europa, o determinassem a rejeitar uma collocação que elle não julgava duradoura.

Sahiu pois entre 1810 e 1811 para o Rio de Janeiro, levando em sua companhia varios cantores e instrumentistas, fiados na boa estrella que os conduzia. Lá chegaram os navegantes e felizmente não soffreram decepção, porque o regente (mais tarde D. João VI) que gostava da musica, (dizem que o seu forte era: *Cantochão*) (bb) se lembrou das bellas festas que o talento do nosso artista lhe tinha muitas vezes proporcionado.

Já démos no primeiro volume d'esta obra (cc) uma ideia do estado de desenvolvimento artistico da capital do Brazil, quando o regente lá chegou. O *Conservatorio dos Negros* estava em plena actividade, debaixo da direcção dos jesuitas, senhores absolutos d'aquellas terras.

D. João VI, para apresentar uma ideia *nova*, da sua, já então celebre cabeça, lembrou-se de reformar o *Conservatorio africano*, e estabeleceu no seu palacio (maison de plaisance) (dd) uma eschola de composição musical, de canto, e de varios instrumentos, sobretrahindo assim o antigo estabelecimento á tutela dos jesuitas, o que deu bons resultados, como adiante veremos.

Tratou depois, da organização da Capella real, chamando para o serviço do côro e da orchestra, os melhores cantores e instrumentistas que havia n'aquella cidade. Por decreto de 25 de Junho de 1808, transformou a Cathedral em Capella real, e por uma outra ordem, passada a 4 de Novembro do mesmo anno, encarregou, José Mauricio Nunes Garcia, da regencia e inspecção da mesma.

Todos estes decretos deram nenhum resultado, ou antes levaram as cousas a maior decadencia, apesar do talento e da actividade de Nunes Garcia, que, Organista da Sé, havia 10 annos, e homem de grande merito, não pôde melhorar o estado da capella, porque não havia instrumentistas bons e mesmo os que pertenciam a ella, estavam longe de ser perfectos. Felizmente, a chegada de Marcos Portugal e o acolhimento favoravel de D. João VI, que o nomeou logo Mestre da Capella real e da real

camara, collocaram-n'o nas circumstancias de poder dar nova direcção ao movimento artistico. Os instrumentistas e cantores que o celebre maestro trouxera de Lisboa, foram collocados na orchestra da capella e assim melhorou tudo satisfactoriamente.

O nosso maestro entrou de novo nos seus trabalhos, compondo para a Capella real logo em 1811, uma *Missa* e *Matinas solemnes*, a grande orchestra. A sua actividade augmentou ainda, quando a 12 de Outubro de 1813 se inaugurou o Theatro de S. João, construido a expensas de uma sociedade composta dos principaes negociantes d'aquella praça e com o producto de 7 loterias, que se fizeram de 1811 a 1813; (ee) Marcos foi encarregado da direcção do theatro e ahi se representaram varias das suas antigas Operas, e outras que escreveu expressamente para elle.

D. João VI, que, diga-se a verdade, sympathisava com o maestro, não deixava escapar uma occasião em que o pudesse favorecer e assim o vemos successivamente nomeado, Director do Conservatorio de Santa-Cruz (*ou dos Negros*) (ff) conjunctamente com seu irmão; Mestre da familia real e Director geral de todas as Funcções publicas.

Uma carta de um contemporaneo, Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, official de Secretaria no Rio de Janeiro, diz a 29 de Outubro de 1811, fallando d'esta ultima nomeação:

«Marcos Antonio Portugal aqui teve uma especie de estupor, (ataque paralytico) de cujo ataque ficou leso de um braço: elle tinha obtido de S. A. R. uma sege effectiva, razão de guarda-roupa, 600\$000 réis de ordenado, e do real bolsinho aquillo que S. A. R. julgasse lhe era proprio e conveniente; além d'isto, ser Director geral de todas as funcções publicas, assim de igreja como de theatro, e em qualquer sentido; e para o *parto* espera tambem uma commenda,» etc.

As finezas que o principe regente dispensava ao maestro, eram imitadas da mesma maneira pelas pessoas da côrte, como vemos de outra carta do mesmo Marrocos, escripta a 7 de Outubro de 1812.

«Marcos Antonio Portugal está feito um *lord com fumos mui subidos*. Por certa *aria* que elle compoz, para cantarem tres fidalgas em dia dos annos de outra, fez-lhe o Conselheiro Joaquim José de Azevedo um magnifico presente, que consistia em 12 duzias de garrafas de vinho de Champagne (cada garrafa no valor de 2\$800 réis) e 12 duzias de vinho do Porto. Elle já quer ser Commendador, e argumenta com Franzini e José Monteiro da Rocha.»

Esta ultima distincção, a Commenda de Christo, que n'aquelle tempo ainda era mui pouco vulgar, não tardou muito, cumprindo-se assim a prophesia do invejoso Marrocos.

Estas distincções successivas, e outras que mais tarde obteve, não eram proprias para o tornar querido dos invejosos e miseraveis que existem sempre em grande numero n'uma côrte, e é obedecendo ainda a este sentimento repugnante, que Marrocos escreve a 28 de Setembro de 1813:

«Simão Portugal é Organista da Capella real com os seus 300\$000 réis e appendices, ignoro, se com razão; porém o irmão tem-n'o introduzido com os seus conhecimentos, de sorte, que tem grangeado muitos discipulos e discipulas, que mandam suas segas a casa buscal-o; eu o tenho visto mil vezes nas ditas segas, e entre ellas a da Duqueza de Cadaval: por isso não tem rasão de lamentar-se, porque é mui natural lhe provenham grandes interesses de seu exercicio.

«O irmão Marcos, ou o Barão d'Alamiré, tem ganhado a aversão de todos pela sua fanfarronice, ainda maior que a do pão de ló: é tão grande a sua impostura e soberba por estar acolhido á graça de S. A. R., que se tem levantado contra si a maior parte dos mesmos que o obsequiavam: é notavel a sua circumspecção, olhos carregados, cortejos de superioridade, emfim apparencias ridiculas e de charlatão: já tem desmerecido nas suas composições; e um grande musico e compositor, vindo de Pernambuco, e que aqui vive, e um seu antagonista, mostra a todos os que quizerem vêr, os logares, que Marcos furta de outros auctores, publicando-os como originaes. Como está constituido Director

do theatro e funcções quanto a musica, tem formado enormes intrigas entre musicos e actores, de que se tem originado grandes desordens. Do novo theatro, que vae abrir-se para o dia de 12 de Outubro, e que tem sido feito á imitação e grandeza de S. Carlos, a troco de despezas incriveis, queria Marcos ser despotico director com 2:000\$000 reis, alem de beneficios e o melhor camarote da bocca; como encontrasse duvidas no seu empresario, tem-se empenhado em desviar os actores, e para isso obrigando-os a exigir grandes mesadas.

«É riso vel-o á janella, e em publico, todo empoado e emproado, como quem está governando o mundo; mas emfim, tem um grande padrinho, e por este o ser, é affagado por outros. Bem dizia o desembargador Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral, chamando-lhe: o *rapsodista Marcos!*

«O Placido, irmão do Melitão, morreu ha dias de suas grandes molestias e com elle vagaram tres officios: o maior que é de *Inqueridor das justificações do reino*, no conselho da fazenda, e que rende de 4 para 5:000 cruzados, foi logo requerido por 36 pessoas entre ellas alguns guarda-roupas; porém a todos elles foi preferido o snr. Marcos Antonio Portugal, a quem S. A. R. conferiu a propriedade do dito officio, com uma pensão de 400\$000 réis annuaes para a irmã do dito Placido, ora aqui recolhida no convento da Ajuda.» etc.

Esta carta merece alguns commentarios; n'ella se manifesta bem todo o character invejoso de seu author, que não podia ver com bons olhos as distincções subidas que todos davam ao nosso maestro, e que elle, mau grado seu, teve a ingenuidade de mencionar na carta.

Marrocos falla em um *grande musico e compositor*, vindo de Pernambuco, antagonista de Marcos Portugal e que mostra a todos os que quizerem ver, os logares que o maestro furta de outros compositores, publicando-os como originaes; todavia Marrocos, occulta cuidadosamente o nome do tal *grande musico e compositor*, que parece ter vergonha de apparecer á luz do dia.

Não podemos conjecturar quem fosse; as probabilidades seriam a favor do seu collega José Mauricio Nunes Garcia; entretanto, este era nascido no Rio de Janeiro e não em Pernambuco, e nunca retribuiu, as rivalidades e a inimidade de Marcos Portugal, (se algum dia ella existiu) com intrigas occultas, porque estava pela nobreza do seu character, acima de taes miserias.

Em quanto ás exigencias do maestro, relativamente aos seus ordenados, ninguem tem o direito de o criminar por isso, poisque cada um póde pedir o preço que julgue á altura do seu talento; ninguem, a não ser o artista, deve ser juiz n'esta materia; os empresarios tinham a faculdade de rejeitar as propostas de Marcos Portugal, uma vez que as achavam exageradas, porém nem elles, nem o snr. Marrocos se deviam arvorar em avaliadores de um talento que elles não podiam comprehender.

O desembargador Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral, chamou-lhe *rapsodista*. pobre desembargador. . .

Para pintar melhor em relevo o character de Marrocos, publicamos ainda a seguinte carta, que nos dá a chave do enigma e que nos explica toda essa inveja mesquinha e a razão das suas epistolas viperinas. É dirigida como as antecedentes e subsequentes, a seu pae: Francisco José dos Santos Marrocos, que era Bibliothecario da Bibliotheca real do Paço da Ajuda.

«3 de Julho de 1812.»

«Tambem me lembra dizer a V. M.^{ca} para guardar no seu canhenho, que o rapsodista Marcos Antonio Portugal, celebre candidato na fidalguia pela escala de dó, ré, mi, indo vêr os manuscritos, por faculdade de S. A. R., teve a insolentissima ousadia de me dizer que *todos elles juntos nada valiam*, e que *S. A. R. não fez bem em os mandar vir, antes deviam ser recolhidos na Torre do Tombo!* Logo me lembrou o dito de Horacio: *risum tenentis amici*; porém mettendo a coisa a disfarce, olhando para os ares, lhe respondi que o tempo estava mudado e promettia chuva. Foi tão besta, que não entendeu; antes dando quatro fungadellas, voltou costas, e poz-se a lêr os versos de Thomaz Pinto Brandão. Que lastima!»

Estas expressões baixas e sujas, tiradas do vocabulario da *praça do peixe*, indicam até que ponto o seu author fôra ferido com a observação do maestro, observação aliás justissima, porque melhor se teria feito em deixar os manuscriptos na Torre do Tombo, que não os perderia Portugal em grande parte.

Eis, como dissemos, a chave do enigma; e tanto é isto verdade, que as cartas subsequentes estão todas cheias de diatribes furiosas, tendo Marrocos pelo contrario *elogiado* o nosso maestro antes da questão dos manuscriptos da Torre do Tombo, como se vê pela seguinte carta:

«26 de Junho de 1812.»

«Hontem se cantaram umas *magnificas Matinas* novas, compostas por Marcos, e hoje a *Missa de Officio*: tudo por alma do defunto snr. Infante D. Pedro Carlos, na Capella Real, a que assistiu S. A. R., completando-se n'este dia um mez do fallecimento do snr. Infante.»

Agora fica o leitor percebendo a razão, porque o *magnifico author* das *Matinas* de Junho de 1812, se transformou no *rapso-dista e plagiario* de 1813.

Dois annos depois, recebia Marcos Portugal a 30 de Dezembro de 1815 um officio do Secretario do *Instituto nacional de França*, em que este lhe noticiava a sua eleição de *Socio correspondente*, nos termos mais lisongeiros, dizendo que os compositores francezes (isto é Monsigny, Méhul, Lesueur, etc.) o consideravam com *um dos homens que melhores serviços havia prestado ás Artes*.

Marcos Portugal, apesar de todas estas intrigas despreziveis, ia vivendo na côrte, honrado por todos, disfructando uma bella posição que o collocava em completa independencia; a saude porém vacillava, e em 1817 repetiu-se o insulto paralytico, de que se restabeleceu, segundo diz Marrocos, a 2 de Fevereiro de 1817... «pois que as circumstancias das paralytias n'esta terra são de esperar; e agora o Marcos já está em convalescença de segunda.»

É de suppôr que estes achaques repetidos lhe atacassem a saude, todavia o maestro continuava occupando activamente to-

dos os seus cargos. Em 1817, compôz e dirigiu a execução dos *Officios e Missa de exequias de D. Pedro I*; em 1819, escreveu as *Matinas, Officio e Missa* por alma do Infante D. Pedro Carlos, quando se collocaram os restos mortaes d'este principe no tumulo que D. João VI tinha mandado fabricar em Portugal. Ainda n'este anno, compôz um *Te Deum* para a Capella real, dirigiu no theatro de S. João a sua opera *L'Oro non compra amore*, compôz o drama: (e parece que tambem a letra) *Augurio di felicitá* para o mesmo theatro, pela chegada do conde d'Eltz, embaixador da Austria, que vinha ultimar o casamento do principe D. Pedro de Alcantara com a princeza D. Leopoldina, e escreveu mais uma *Missa* para celebrar a chegada da princeza.

Em 1820 encontramol-o ainda, regendo uma *Missa* solemne, composta para celebrar o anniversario da aclamação de El-Rei D. João VI.

Aqui param as noticias até hoje recolhidas. No anno seguinte regressou a côrte para Lisboa e o nosso compositor lá ficou, talvez por não a poder acompanhar, em vista da doença que cada dia augmentava mais.

Devemos crêr que D. Pedro, amator distincto e protector zeloso dos artistas, o tratasse com as atenções devidas a um grande artista que alem de tudo, tinha sido seu mestre; ainda assim, a ausencia de uma côrte brilhante, a saudade seguindo esses navios que levavam todas as suas esperanças, a velhice que lhe vergava os hombros, a doença que o avisava, prognosticando um fim proximo, emfim até a diminuição dos seus ordenados por causa das difficuldades do thesouro imperial, tudo isto o deixava triste e desanimado.

Felizmente, nos ultimos annos da vida, encontrou em uma casa distincta, uma hospitalidade generosa; talvez que sem este refugio o compositor viesse a soffrer ainda privações e nós tivessemos mais uma mácula na nossa Historia artistica. Á Marquessa de Aguiar devemos agradecer este bello e nobre serviço; foi em sua casa que falleceu a 7 de Fevereiro de 1830, com 68 annos incompletos, succumbindo a um ultimo ataque paralytico. Sobre-

viveu-lhe sua viuva, porém ignora-se se deixou filhos. Foi sepultado na capella de Sant'Anna do claustro do convento de Santo Antonio dos franciscanos, no Rio de Janeiro.

O esquecimento cobriu o tumulto do grande artista, até que um compatriota benemerito, M. de Araujo Porto-Alegre o descobriu casualmente, quando procurava os restos do poeta e orador brasileiro Antonio Pereira de Sousa Caldas. Mandou-os encerrar em uma urna de madeira e lá estão no convento, preservados do contacto sacrilego dos philistens, graças á piedade de um homem que nos deu a todos um nobre e bello exemplo.

Ácerca do character de Marcos Portugal, escreveu-se muita cousa desfavoravel; já o leitor recebeu no que deixamos escripto, algumas noções a este respeito. Accusam-n'o os contemporaneos de *vaidoso*; podéra: não o podia ser um homem, recebido e victoriado em toda a Italia; nos primeiros Theatros de Turin, Verona, Florença, Milão, Napoles, Bolonha, Ferrara, Veneza, Placencia; cuja fama tinha penetrado na França, na Allemanha, na Inglaterra, até na Russia, na America, no velho e no novo mundo?

Não podia ser vaidoso, um artista, nomeado *Socio do Instituto de França*, nomeação cubiçada por todo o homem de merito, e que n'este caso particular tinha uma importancia especial, pelas palavras honrosissimas que a acompanhavam?

Não podia ser vaidoso, um homem, coberto pelo seu soberano e pela melhor sociedade de Portugal, com as distincções mais apreciadas que se podiam então conceder a um grande artista? Decerto que todas estas honras haviam de convencer a final o artista do seu merito, e então negavam-lhe a convicção do seu justo valor?

Dizem que quando estava no Còro occupando o seu logar, se tornava reparado pelos seus ademanes excessivos, improprios do logar e do acto religioso; os invejosos vão até mais longe, dizendo, que era tão pretencioso, que regia a orchestra do Theatro de S. João de um camarote!! Concebe-se semelhante absurdo? Só quem não tiver uma ideia das attribuições de um chefe de orchestra, é que poderá ligar ainda alguma importancia a seme-

lhante fabula. Como é que um regente, póde, longe da orchestra, dirigir-a convenientemente, apontar a cada um as suas entradas, marcar a expressão por meio da accentuação imperceptivel da batuta, entusiasmar os artistas com o fogo do seu olhar e com o entusiasmo do seu gesto; como póde o regente fazer tudo isto e mais ainda, de um camarote? Só a inveja com a estupidez que lhe é propria, podia inventar uma historia tão pueril!

E ainda o J. do Commercio faz supposições sobre o caso.

Os adversarios de Marcos Portugal attribuem-lhe além d'este, um outro sentimento mais feio, e vem a ser a inveja e o ciume que teve de José Mauricio Nunes Garcia, seu collega na Capella real. Innocencio da Silva, (ff) diz que o maestro lhe fizera soffrer desgostos e humilhações, que Garcia supportava com resignação e generosidade; não sabemos se isto é verdade, o que é certo e terem morrido como amigos, estimando-se mutuamente, como dois grandes artistas que eram. Estas apreciações desfavoraveis do seu character, ficam refutadas com a affirmação do J. do Commercio: «Todavia a algumas pessoas que ainda conservam reminiscencias de Marcos Portugal, temos ouvido dizer que era homem muito amavel e de trato lhano.»

Eis a biographia; aproveitamos principalmente os trabalhos do Jornal do Commercio, de Fétis e de Innocencio da Silva; a primeira biographia, apesar de ser a mais completa, ainda tinha muito factó por aproveitar, muita indução importante para se cõlher e que os authores tinham deixado passar em claro. O trabalho de Fétis, foi tomado na devida consideração e onde foi necessario, citamos o nome do illustre critico, apoiando com elle toda a affirmação importante. Emfim a biographia de Innocencio da Silva tambem teve a sua utilidade, apesar de a encontrarmos quasi toda refundida e melhorada no Jornal do Commercio.

Não demos como se vê, *exclusivamente* a preferencia a ninguém; apesar de nos inclinarmos mais para os trábahos do Jornal do Commercio, não desprezamos as noticias de Fétis como I. da Silva fez, a quem só um excessivo amor proprio podia fazer dizer: (gg) que continham apenas *asserções, todas convencidas de*

inexactidão flagrante, factos propostos ou antepostos, datas evidentemente erradas, circumstancias inconciliaveis, etc. etc., rematando com estas palavras pretenciosas: «Eis o que no artigo se nos offerece do *principio ao fim*» (!!)

«A biographia de Marcos ficou por escrever»; isto equivale a dizer: fui eu que a escrevi, o que não prova grande modestia.

Eis a verdade; *o seu a seu dono*, que é dictado portuguez, de lei.

Apresentamos em seguida a lista das suas Operas e outras composições profanas e sagradas. As primeiras não vão, como devia ser, pela ordem *chronologica*, que é a mais natural, porque as apresentamos para maior clareza no fim, n'um *Quadro especial synoptico e chronologico*; adiante damos a classificação, não menos interessante, feita pelos differentes paizes onde as operas de Marcos Portugal foram representadas. Como se vê, afastamo-nos do systema seguido até aqui por todos os biographos do maestro portuguez; esperamos que esta innovação, não imaginada pelos biographos antecedentes, aproveitará ao leitor, que ha-de encontrar no *Quadro synoptico*, explicada com toda a clareza a *popularidade* de cada uma das suas operas, determinada pelo *numero de representações*; e na primeira classificação que adiante fazemos: a preferencia que se dava a certas e determinadas operas do nosso compositor, nos differentes paizes da Europa, e o grau da sua popularidade, *em cada um d'elles*. Damos n'esta segunda ennumeração o primeiro logar á Italia, porque foi este o paiz que fundou, propagou e confirmou a gloria de Marcos Portugal.

Operas representadas na:

ITALIA

- Turim** 4.) *L'Eroe cinese*, opera buffa, representada em 1788; é citada apenas por Fétis e ignorada pelos outros biographos. Advertimos que ha 9 operas com este mesmo titulo; distinguem-se

- as de Gluck, Sacchini e David Perez (Lisboa, 1753.)
- Genova** 2.) *La Bachetta portentosa*, opera buffa, cantada em 1788, mezes depois da antecedente.
- Florença** 3.) *L'Astutto*, opera buffa, cantada na primavera de 1790. Foi cantada tambem em *russo* pelos annos de 1795 a 1797, no theatro de S. Petersburgo.
- » 4.) *Il Cina*, opera séria, representada no theatro alla Pergola em 1793.
- » 5.) *I due Gobbi, ossia le confusione nate della Somiglianza*, opera buffa, cantada em 1793.
- » 6.) *La Vedova raggiratrice*, opera buffa, cantada em Florença em 1794.
- » 7.) *L'Aventurieri*, opera buffa, cantada em 1795 n'um theatro particular.
- » 8.) *Il Ritorno di Serse*, opera séria, cantada em 1795, e repetida em 1797 no theatro alla Palla-corda.
- » 9.) *Zulema e Selimo*, opera séria; em 1796, no theatro alla Palla-corda. Note-se, que ha uma opera de F. Orlandi, representada em 1813 em Veneza, com o titulo=*Zulemo e Zelima*=.
- Veneza** 10.) *Il Molinaro*, opera buffa, representada no carnaval de 1790.
- » 11.) *Rinaldo d'Asti*, opera buffa, cantada em 1793.
- » 12.) *Il Principe di Spazzacamino*, opera buffa, cantada em 1793.
- » —.) *I due Gobbi, ossia le confusione nate della Somiglianza*, opera buffa, cantada em 1795.
- » 13.) *La Donna di genio volubile*, opera buffa, cantada em 1796.
- » 14.) *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*, opera buffa, cantada em 1797.

- Veneza** 15.) *La Maschera fortunata*, opera buffa, em 1 acto, cantada no theatro S. Mosé, em 1797.
- » 16.) *Il Filosofo sedicente*, opera buffa, cantada em 1798.
- » 17.) *Fernando in Messico*; esta opera é considerada no estrangeiro como a sua *obra-prima*; foi cantada em 1798, porém com musica differente d'aquella com que fôra executada no anno antecedente em Roma, pela Billington.
- » 18.) *Alceste*, opera séria, cantada em 1799 no theatro della Felice.
- » 19.) *Le Nozze di Figaro*, opera buffa, cantada no theatro S. Benedetto em 1799.
- » 20.) *La Madre virtuosa*, opera séria, cantada em 1798. É a mesma opera que = Semiramide, = Morte di Semirade, = Madre virtuosa, = Madre amorosa =.
- Parma** —.) *La Donna di genio volubile*, opera buffa, cantada em 1791.
- Milão** 21.) *Demofonte*; é uma das suas bellas operas no estylo sério. Foi cantada em 1794 na *Scala*; Fétis não indica o theatro, porém L. Romani (hh), traz: *Scala*, exactamente com a mesma data, no Carnaval.
- » —.) *I due Gobbi, ossia le confuzione nate della somiglianza*, opera buffa, representada na Quaresma de 1796.
- » 22.) *Idonte, ossia i sacrifici d'Ecate*, opera séria cantada em 1799, na *Scala*.
- » —.) *La Donna di genio volubile*, opera buffa; foi cantada na Primavera de 1799, na *Scala*.
- » —.) *Idonte*, opera séria, cantada no Carnaval de 1800, na *Scala*.
- » 23.) *Le Donne cambiate, ossia il Cia bottino*, opera

- Milão** buffa, cantada na Primavera de 1801, na *Scala*.
 Ha uma outra opera de Fioravanti, cantada em 1813, no theatro nuovo di Napoli com o titulo: =Il Cia bottino=.
- 24.) *Oro non compra amore*, opera buffa, cantada no Outono de 1808, na *Scala*.
- —.) *L'Adriano in Syria*, opera séria, cantada em 1815, provavelmente na *Scala*.
 Conhemos 27 operas com este titulo; entre as diferentes partituras, distinguem-se as de: Pergolese, Hasse, Scarlatti, Christian Bach e Cherubini. Em Lisboa, cantou-se em 1752 uma opera com igual nome, de David Perez.
- 26.) *La Morte di Mithridate*, opera séria, cantada em 1815, na *Scala*.
- Bolonha** —.) *Il Ritorno di Serse*, opera séria, cantada em 1759, porém com musica diversa das representações de Florença n'este mesmo anno.
- Napoles** 27.) *L'Ingano poco dura*, opera buffa, cantada em Napoles, no theatro dei Fiorentini em 1796.
- Roma** —.) *Fernando in Messico*, opera séria, cantada em 1797 pela Billington, para quem fôra escripta.
- Verona** 28.) *L'Ecquivoco in ecquivoco*, opera buffa, cantada no Theatro grande, em 1798.
- Placencia** —.) *Non irritar le Donne*, opera buffa, cantada em 1799; foi á scena em outras cidades da Italia, com o titulo, =Il filosofo sedicente.=
- Ferrara** 29.) *Orazi i Curiazi*, opera séria; foi cantada em 1799, na abertura do novo theatro d'esta cidade.

Numero das operas representadas na Italia = 29.

PORTUGAL

- Liaboa** —.) *La Donna di genio volubile*, opera buffa, cantada a 23 de Janeiro de 1799 em S. Carlos, por Crescentini, Caporalini, Schira, Praun, etc.
- —.) *Rinaldo d'Asti*, opera buffa, cantada a 25 de Abril de 1799 em S. Carlos, pelo anniversario da princeza do Brazil, D. Carlotta Joaquina. O poema foi arranjado novamente pelo poeta Caravita, e augmentado com mais 1 Acto, alem d'aquelle que fôra cantado em Veneza, em 1793. Esta opera foi ouvida em S. Carlos por Caporalini, Zamperini, Praun, Tavani etc. A 25 de Fevereiro de 1783, subia á scena em Paris, uma opera de Sacchini com titulo egual.
- —.) *Il Barone di Spazzacamino*, opera buffa, cantada em S. Carlos a 27 de Maio de 1799, em beneficio de Tavani, por Schira, Caporalini, Rostrelli etc. É a mesma opera que foi á scena em Veneza, em 1793, com o titulo:—Il Principe di Spazzacamino—.
- 30.) *Adrasto*, opera séria, cantada em S. Carlos em 1800; vem citada no *Catalogo* do proprio Marcos Portugal.
- 31.) *L'Isola piacévole*, opera séria, cantada em S. Carlos, a 26 de Janeiro de 1801; referida pela primeira vez nas *Ephemerides musicaes* (Revista dos Espectaculos) de T. Oom.
- —.) *La Morte di Semiramide*, opera séria, cantada no Inverno de 1801 e desempenhada pela Catalani, por Crescentini, Praun, Domenico Nery etc. Fétis indica a representação dada em S. Carlos, em 1802. Esta opera, é a mesma que foi cantada em 1798, em Veneza, com o titulo:—La Madre virtuosa,—e que vem men-

Lisboa

cionada no *Catalogo* de Marcos Portugal com o nome:—*La Madre amorosa*—.

O enredo dramatico d'esta opera, tem sido o assumpto favorito de muito compositor celebre, pois contam-se nada menos de 36 operas com este titulo, tratadas por diferentes compositores; entre elles vem: Gluck, Salieri, Cimarosa, Sarti, Paësiello, Sacchini, Jomelli, D. Perez, Hasse, Graun e ultimamente Meyerbeer e Rossini. Entre estas representações, mencionamos as que se referem a Portugal.

Em S. Carlos foram representadas, além da do nosso maestro, as dos seguintes authores: a de Borghi em 1798, e a de Rossini em 1826, que offuscou as antecedentes. No theatro de Salvaterra a de Jomelli, a 25 de Janeiro de 1771.

Marcos Portugal, quando fez representar a opera em S. Carlos, mudou-lhe o titulo para o que acima referimos; no libretto declara-se: *que a musica é toda nova*. Esta referencia tem dois sentidos; ou significa: que a musica era nova para os lisbonenses, ou que fôra feita de novo sobre o antigo libretto. O J. do Commercio, conjectura, e talvez com razão, que a musica cantada em Lisboa, foi a mesma que se ouviu em Veneza, e apenas o author lhe introduziu uma cavatina, ou alguma aria no papel de Semiramis, feitas de proposito para pôr em relevo as qualidades artisticas da sua cantora predilecta. Foi n'esta opera que a Catalani se estreiou em Londres, e n'ella introduziu a famosa aria: *Son regina e in mezzo all'armi*, de que já atraz fallamos e que pertenceu originariamente á—*Sofonisba*—. A par-

- Lisboa titura autographa d'esta opera, está actualmente na Bibliotheca nacional de Lisboa, que a comprou ao copista de S. Carlos, G. Casimiro, pela bagatella de 9\$000 reis!
- » 32.) *Sofonisba*, opera séria, cantada em S. Carlos, no Carnaval de 1803, em beneficio da Catalani; na execução foi coadjuvada por Crescentini, Praun, Boscoli etc. O poema foi arranjado pelo Abbate del Mare Compagno, segundo a tragedia de Mestasio. Pelas declarações do libretto original, parece concluir-se que esta opera foi escripta expressamente para a Catalani.
- » 33.) *Il Triomfo di Clelia*, opera séria, cantada em S. Carlos em 1803 pela Catalani, por Crescentini, Angelleli Panizza; o poema foi arranjado por Caravita, segundo o original de Sograsi.
- » 34.) *Zaira*, opera séria, palavras arranjadas por Caravita; a opera foi executada em S. Carlos, no estio de 1804 pela Catalani, por Mombelli, Praun, Gaetano Nery etc. Apesar de subir á scena em 1804, parece que estava já concluida em 1801; tinha grandes bailados, compostos por Domenico Rossi.
- » 35.) *Merope*, opera séria, cantada em S. Carlos a 13 de Maio de 1819, anniversario de El-Rei D. João VI. A execução foi confiada ás damas: Luigia Franconi, Theresa Appiani, Francesca Barlesina e L. Mari. Parece certo, que esta opera foi cantada muito antes, em 1804 ou em 1805, em beneficio da Catalani. A *partitura autographa*, está em poder do actual copista do theatro de S. Carlos, Gabriel Casimiro.
- » — .) *Argenide*, opera séria, cantada a 13 de Maio de 1804, no anniversario do principe regente. Foram executantes: a Catalani, Mombelli, Ma-

Lisboa

tucci, e Olivieri. (Vide o *Quadro chronologico das operas*; por elle se vê, que foi uma das composições mais applaudidas e mais repetidas no estrangeiro.)

- » —.) *Oro non compra amore*; talvez a sua melhor opera buffa, cantada no inverno de 1804; poesia de Caravita. Foi em beneficio da Gafforini, *primeira dama buffa*; executada por Praun, Francesco Gafforini, Giuseppe Naldi, etc.
A *partitura autographa* d'esta opera, que pertenceu ao archivo musical do fallecido Conde do Farrobo, está em nosso poder.
- » —.) *Le Donne cambiate*, opera buffa, poema de Guiseppe Fota. Foi cantada na primavera de 1804, em beneficio de Antonio Palmi, sendo executantes: a Gafforini, Antonio Naldi, Pedrozzi, e Palmi. Esta opera foi tambem cantada em Veneza, em 1797, com o titulo *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*; em differentes theatros da Allemanha com o titulo: *Der Teufel ist los*; e na Scala, com outro titulo ainda, e vem a ser: *Le Donne cambiate, ossia il cia bottino*.
- » 36.) *Ginevra di Scozzia*, opera séria, poema de Caravita. Cantou-se em S. Carlos no inverno de 1805, em beneficio da Catalani, acompanhada pelos artistas: Matucci, Mombelli, Olivieri, e Nery. A opera foi posta em scena com grande esplendor, sendo o scenario composto pelo celebre Mazzoneschi.
- » 37.) *Il Duca di Foix*, opera séria; poema de Caravita, extrahido da tragedia de Voltaire. Cantou-se em S. Carlos em 1805, em beneficio da Catalani; foi auxiliada por Matucci, Mombelli, Olivieri, etc. Esta opera não foi com menos

Liaboa

- apparato do que a antecedente; na scena 6.^a do Acto II, havia a vista de um acampamento militar.
- » —.) *Fernando in Messico*, opera séria; cantada em 1805 pela Catalani, Matucci, Mombelli, Olivieri, etc. (Vide as representações de Veneza, 1798 e Roma, 1797, *Quadro synoptico*.)
 - » 38.) *Artaserse*, opera séria; poema arranjado por Caravita sobre o original de Metastasio; representou-se em S. Carlos, no outono de 1806, em beneficio da prima dona Eufemia Eckart, ajudada pela Marianna Sessi, Mombelli, Gianfardini e Filippo Senesi. A Catalani tinha sahido n'este anno para Londres e Paris pela Hespanha.
 - » 39.) *Morte di Mithridate*, opera tragica, com palavras de Caravita. Cantou-se no Carnaval de 1806, em beneficio do primeiro tenor Mombelli; os outros artistas eram: a Catalani, Matucci, Olivieri e Bonini.
 - » —.) *Demofonte*, opera séria, cantada em S. Carlos a 15 de Agosto de 1808, na recita extraordinaria mandada dar pelo general Junot, para festejar o anniversario natalicio de Napoleão I. Cantaram n'ella a Eckart, Nery, Calderini, Bianchi, etc. Um libretto de 1819, indica que voltou á scena a 25 de Abril d'esse anno, para festejar o anniversario da rainha D. Carlota Joaquina. Foi cantada n'esta segunda vez, pelas damas: Carolina Massei, Thereza Zapucci, Thereza Appiani, Justina Piacentini, Luigi Mari, etc. Esta opera foi cantada anteriormente em 1794, na Scala em Milão. Este assumpto tem sido tambem um dos favoritos, pois conhecem-se nada menos de 33 *Demofontes*; entre estas partituras, distinguem-se as de Gluck

Lisboa Paesiello, Hasse, Jomelli, (Ajuda, 1775) David Perez (Lisboa, 1752) e Graun.

A partitura autographa, que pertenceu ao archivo musical do fallecido Conde do Farrobo, está em nosso poder.

- 40.) *Il Triomfo di Gusmano*, opera séria, cantou-se em S. Carlos a 10 de Janeiro de 1810, e repetiu-se a 10 de Junho de 1816, segundo outro libretto; foi em beneficio da *prima donna* Felice Vergé, ajudada pelos artistas: Carolina Nery-Passerini, Carlo Barlazina, L. Mari. O Jornal do Commercio suppõe que fôra escripta no Rio de Janeiro.

Numero das operas representadas em Portugal = 20.

BRAZIL

Rio de Jan.^o —) *Demofonte*, opera séria, cantada no theatro regio, a 17 de Dezembro de 1811, anniversario da rainha D. Maria I. Entre os cantores, encontra-se apenas uma italiana: a *prima donna Scaramelli*, que tinha estado em 1806, em S. Carlos. A outra dama, que se chamava Maria Candida, era portugueza, assim como todos os outros cantores.

- .) *L'Oro non compra amore*, opera buffa, cantada a 22 de Agosto de 1817, no theatro de S. João.
- .) *Merope*, opera séria, cantada a 8 de Novembro de 1817 no mesmo theatro.

Numero das operas representadas no Brazil = 3.

ALLEMANHA

- Breslau** —.) *Il Molinaro*, opera buffa, cantada em 1792 no theatro da Opera.
- Dresden** —.) *La Somiglianza, ossia I Gobbi*, opera buffa, cantada no Theatro da Opera em 1793.
- Dresden** —.) *Lo Spazza camino*, opera buffa, cantada em 1794, no mesmo theatro.
- » —.) *La Vedova raggiratrice*, opera buffa, cantada em 1795, *ibid.*
- » —.) *La Donna di genio volubile*, opera buffa, cantada em 1798, *ibid.*
- » —.) *Le Donne cambiate*, intermezzo buffo, cantado em 1799; tambem se cantou em *allemão* com o titulo: =Der Teufel ist los=(o Diabo á solta); o compositor Gestewitz (hh) escreveu um *final* para esta tradução.
- Vienna** —.) *Le Confuzione della Somiglianza*, opera buffa, cantada em 1794, no Theatro da Opera. Foi tambem cantada em diferentes outros theatros da Allemanha, em *allemão*, com o titulo= Verwirrung durch Aehnlichkeit, oder die Beiden Bucklichten.

Numero das operas representadas na Allemanha = 7.

FRANÇA

- Paris** —.) *Non irritar Le Donne, ovvero il sedicente Filosofo*, opera buffa, cantada em 1801, quando n'este anno se reabriu o theatro italiano por ordem de Napoleão 1.

INGLATERRA

Londres —.) *Argenide*, opera séria, cantada em 1806 no King's theatre pelos celebres artistas, Billington e Braham.

RUSSIA

- S. Petersb.^o —.) *Il Principe di Spazzacamino*, opera buffa, cantada pelos annos de 1793 a 1796, em russo.
 » —.) *Argenide*, opera séria, cantada entre 1794 e 1795, egualmente em russo.
 » —.) *Artaserse*, opera séria, cantada em russo, de 1794-1795.

Total das operas representadas em Portugal
e no estrangeiro = 40.

OPERAS TRADUZIDAS DO ITALIANO, DRAMAS COM MUSICA, ETC.,
CANTADOS EM DIFFERENTES THEATROS DE
2.^a ORDEM, EM LISBOA

1.) *Pequeno drama*, feito para celebrar o anniversario da rainha D. Maria I, e representado no Theatro do Salitre a 17 de Dezembro de 1787. A poesia, era de José Caetano de Figueiredo; foi cantado pelos actores José Felix da Costa, Antonio Manoel Cardoso Nobre, Nicolau Ambrozini, Victorino José Leite e José dos Santos.

2.) *Idyllio*, cantado a 25 de Abril de 1788, no Theatro do Salitre, pelo anniversario da Infanta D. Carlota Joaquina. A poesia era de José Procopio Monteiro, actor do mesmo theatro;

foi cantado por Antonio Manoel Cardoso, Custodio José da Graça e Victorino José Leite, com córos.

3.) *Licença pastoril*, que se representou no Theatro do Salitre, a 25 de Julho de 1787, para festejar o anniversario da prinzeza D. Maria Benedicta.

4.) *La purissima Concezione di Maria Santissima, Madre di Dio; cantata scenica da representarsi nell'Oratorio de S. Signoria il sig.º* em 8 de Dezembro de 1788.

5.) *Gratidão*, drama com musica, para ser representado no mesmo theatro e na mesma festividade, a 25 de Abril de 1789. Poesia de Antonio Neves Estrella. Cantado por José Procopio, Antonio Manoel Cardoso, Victor Procopio de Borja e Victorino José Leite; estes dois ultimos faziam as partes de damas. (ii)

6.) *A Inveja abatida*, pequeno drama, com musica, representado a 13 de Maio de 1789, pelo anniversario do principe do Brazil, D. João. A poesia era de José Procopio Monteiro, e foi cantado pelos actores José Porphyrio, Victorino José Leite, Antonio Manoel Cardoso, Victor Porphyrio, etc.

7.) *A Noiva fingida*, burletta em verso, representada no Salitre, em 1790. Era uma traducção de uma opera buffa italiana: =Le Trame diluse.= Foi cantada pelos actores Diogo da Silva, Antonio Manoel Cardoso, José Arsenio, Antonio José da Serra, Victor Porphyrio e Victorino José Leite; estes tres ultimos faziam as partes de damas.

8.) *Os Viajantes ditosos*, burletta em verso, traduzida do italiano =I Viaggiatore felice=. Foi cantada no Salitre, em 1790, pelos actores Victorino, Silva, Cardoso, Victor Arsenio e Madeira.

9.) *O Mundo da lua*, burletta, traduzida do italiano, com os recitativos em prosa. Representou-se no Salitre, porém ignora-se a data.

10.) *A Casa de campo*, traduzida do italiano =La Villa.= Cantou-se no Theatro da Rua dos Condes, em 1802, mas ignora-se, se se imprimiu, assim como as seguintes:



11.) *Quem busca lã fica tosquiado*, burletta, traduzida do italiano=L'Ecquivoco=; foi á scena no Theatro da Rua dos Condes, em 1802.

12.) *O Sapateiro*; representou-se no mesmo theatro e no mesmo anno.

13.) *A Mascara*; idem.

BURLETTAS E PEÇAS SECUNDARIAS, CANTADAS NO RIO DE JANEIRO

14.) *A Saloia namorada*, burletta; cantou-se em 1812, na Quinta da Boa-Vista, pelos escravos do regente (D. João VI).

15.) *O Juramento dos Numes*, drama allegorico, cantado na abertura do Theatro de S. Pedro d'Alcantara, (jj) a 12 de Outubro de 1813. A poesia era de D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.

Nas Memorias historicas do Rio de Janeiro, por Monsenhor Azevedo Pizzaro, diz este escriptor, que fôra Bernardo José de Souza Queiroz o author do=Juramento dos Numes=; parece sêr erro, porque o Jornal do Commercio declara positivamente, que viu o folheto em que se diz, que foi Marcos Portugal o author da musica. Entretanto, Balbi, (kk) fallando d'esta composição, cita umas iniciaes: N. N. (vide a 1.^a pagina d'este volume), deixando o nome em anonymo; ora, se a composição foi escripta por Marcos Portugal, tel-a-ia collocado debaixo do seu nome, por que menciona o nosso maestro honrosamente em outro lugar; pôde tambem ser, que houvesse dois dramas, um com musica de Queiroz e outro com musica de Marcos Portugal.

16.) *Augurio di felicitá, ossia il triomfo del amore*. Serenata em 2 partes, cantada no Paço do Rio de Janeiro, em 1807, para festejar o casamento do principe real D. Pedro, com a archiduezza D. Maria Leopoldina. Foi executada pelos cantores da real camera; a poesia era do proprio Marcos Portugal, que aproveitou quanto foi possivel, uns versos de Metastasio, como o libretto impresso, declara.

*

Além das composições que ficam mencionadas, escreveu muitas outras de ordem inferior: Cantatas, Sonatas para Piano, Entremezes, Farças, etc.; d'estas ultimas mencionamos:

O Amor artifice.

A Castanheira.

A Casa de café.

Os bons amigos.

Devemos ainda fazer notar, que Marcos Portugal, introduziu em mais de 20 operas de Cimarosa, de Gluck, de Paësiello, de Zingarelli, de Fioravanti, etc., representadas em S. Carlos, de 1800 a 1806, debaixo da sua direcção: muitos trechos originaes, taes como córos, arias, duettos e até scenas inteiras.

PARTITURAS AUTOGRAPHAS DE OPERAS

DE

MARCOS PORTUGAL

1.) *La Morte di Semiramide*, na Bibliotheca nacional de Lisboa.

—.) *La Morte di Semiramide.*

2.) *Zaira.*

3.) *La Morte di Mithridate.*

—.) *Merope.*

4.) *Ginevra di Scozia.*

—.) *Demofonte.*

5.) *Fernando in Messico.*

6.) *Licença pastoril.* 25 de Janeiro de 1787.

7.) *Pequeno drama.* 17 de Dezembro de 1787.

Na Bibliotheca real da Ajuda.

Entre estas partituras, apenas algumas são authographas; suppomos serem as que vão marcadas com algarismos, por se conhecerem já os authographos das outras.

8.) *Merops*, em poder do copista de S. Carlos, Gabriel Casimiro.

9.) *Demofonte*, partitura outr'ora pertencente ao General Junot, Duque d'Abrantes; depois do antigo copista de S. Carlos, Joaquim Casimiro da Silva; em seguida, dada ao Conde do Farrobo e hoje em nosso poder.

10.) *Oro non compra amore*; partitura outr'ora do Conde do Farrobo; agora tambem em nosso poder.

Possuimos ainda os seguintes trechos isolados (em copias) de operas do nosso celebre maestro:

Oro non compra amore.

1.º Symphonia, em redução de Piano.

2.º Duetto e Recitat. = Signora mi perdoni = em part.

Argenide.

1.º Recitat. e Duetto: = Si fido a me tu sei = em part.

2.º Recitativo e Duetto: = Tu l'ami, e in cor per lui = em partitura.

Morte di Mithridate.

1.º Cavatina = Partite dell' mio core = em partitura.

2.º Recitat. e Aria = Per queste amare lagrime = em part.

Semiramide.

1.º Aria = Qual palor! qual tema! = em quartetto de instrumentos de cordas.

2.º Duetto = Non tremar io t'offro il petto = em partitura.

Adrasto.

Symphonia para Piano.

Il Duca di Foix.

Cavatina: = La pena che sento = em partitura.

Ritorno di Serse.

1.º Symphonia para Piano.

2.º Cavatina com coros, = Qual rea viltade è questa = em partitura?

Artaserse.

1.º Symphonia em partitura; a mesma para duas flautas; redução de Casimiro.

2.º Aria=Non tí son padre=para Piano e Canto.

3.º Recit. e Rondó=Sospirando afflitta e sola=em part.

Zaira.

Scena e Aria=Oppresso, agitato, tradoto in amore=em partitura.

Triomfo di Clelia.

Duetto=Al campo andiamo fra l'armi triomfar=em partitura.

Orazi i Curiazi.

Duetto=Svename ormai crudel=em partitura.

Ginevra di Scozia.

1.º Acto completo, em partitura.

Em um *Catalogo* da antiga casa *Launer* de Paris, hoje *E. Girod*, encontramos com grande surpresa nossa, umas composições de Marcos Portugal, que em seguida mencionamos. Em França lembraram-se do nosso artista já ha 10 annos, (pois o catalogo é de 1860) quando ainda hoje muito portuguez se espanta de ouvir o nome de Marcos Portugal, como de um artista e *compositor*; parece que acordam de um sonho; acceitemos esta lição que nos vem de fóra, oxalá que ella nos aproveite. Eis os trechos publicados:

La Donna di genio volubile.

N.º 2. Cavatina S.=Per amor abbiamo.

Nota. «Cette cavatine est de Marcello di Capua.»

N.º 2. Terzetto. S. T. B.=Deh! vieni amato.

N.º 3. Duetto. S. B.=Amor vi chiedo.

Nota. «Ce duo est de Farinelli.»

N.º 4. Scena ed aria. S.=Il tenero mio core.

Nota. «Cet air est de Fioravanti.»

N.º 5. Terzetto. T. B. B.=Dille, che i doni suoi.

Segundo as declarações das notas do catalogo, se vê, que só os numeros 2 e 5, são de Marcos Portugal.

Oro non compra amore.

N.º 1. Duetto S. B.=Le agnelette il caro ovile.

N.º 2. Aria. B.=Alle vesti ed all' aspetto.

Não deve estranhar esta circumstancia, porque este uso, dos compositores introduzirem arias e duettos de outros authores nas suas obras, estava generalisado, como se vê nas paginas 21, 22, 23, 24 etc. do mesmo catalogo francez.

Na opera de Sarti: *Le Nozze di Dorina*, lê-se debaixo do N.º 2: «Ce trio est de *Mozart*; no N.º 4: «Ce duo est de *Mosca*.

Na opera: *I. Nemici generosi* de Cimarosa, N.º 3: «Ce duo est de *Pavesi*; N.º 4: «Cet air est de *Andreozzi*; N.º 8: «Ce duo est de *Pavesi*.

Na opera: *Modista raggiratrice* de Paësiello, N. 1: «Ce duo est de *Mosca* dans *Il Filosofo*.

No *Matrimonio secreto* de Cimarosa, N.º 20: «Ce duo est de *Farinelli*.

Já se vê que estes plagiatos amigaveis, eram reciprocos, porque, se Marcos Portugal se utilisou das ideias de Marcello di Capua, de Farinelli e de Fioravanti, tambem na opera *La Molinara* de Paësiello, encontramos o N.º 2, com a nota: «Cet air est de *Portogallo*.» Na opera *Gli Orazzi ed I Curiazi*, de Cimarosa lê-se no N.º 16: «Cette cavatine a été faite pour M.º Catalani par *Portogallo*.

É provavelmente a estes *plagiatos* que se referia o tal grande compositor, que Marrocos cita na sua carta de 28 de Setembro de 1813.

Apresentamos em seguida uma lista chronologica dos factos mais notaveis da vida do nosso celebre compositor, synthetizando em algumas paginas, o que dissemos n'esta longa biographia; escolhemos para isso as datas que nos pareceram mais certas, entre as dos seus tres biographos, sem distincção especial por um ou por outro.

Adoptamos alguns factos mencionados por Fétis, não obstante as razões do Jornal do Commercio e de Innocencio da Silva, porque não as julgamos sufficientemente fortes, para destruir muitas vezes, apenas por meras hypotheses, a affirmacção de um facto pelo primeiro musicographo que existe.

Nós não poderemos avaliar a veracidade dos factos mencio-

nados por Fétis, emquanto não soubermos se eram dignas de fé, as fontes d'onde tirou aquillo que em Portugal ignoramos.

Até lá, podemos-nos conservar apenas em expectativa prudente; proceder d'outra maneira, seria faltar á logica.

É verdade, que estão em contradicção com o *Catalogo autographo* de Marcos Portugal; todavia não é só Fétis, que lhe é contrario, mas tambem Gerber, T. Oom, Platão de Vaxel, V. Mor-koff (II) e o proprio Jornal do Commercio; a questão da authenticidade do catalogo, é muito melindrosa, e para nós não está, não só resolvida, mas até posta em duvida; admittindo mesmo, contra todas as apparencias, a authenticidade, é incontestavel que o *catalogo* está muito incompleto, como já o provamos n'esta biographia.

Em outros casos porém, não tivemos a menor duvida em emendar os erros de Fétis, desde o momento em que as opiniões oppostas do Jornal do Commercio, e de Innocencio da Silva, estavam sufficientemente authenticadas.

Julgamos ter procedido imparcialmente, e poder agora apresentar aqui a synthese dos factos, cuja origem e authenticidade, discutimos e analysamos com a maior boa fé e com toda a justiça.

FACTOS DA VIDA DE MARCOS PORTUGAL

- 1762 , 24 de Março. Nasce em Lisboa.
 Innocencio da Silva (*Archivo Pittoresco*, vol. VII, pag. 290. Fétis, (*Biogr. Univ. des Musiciens*, vol. VII, pag. 105) indica a data 1763.
- 1770 Entra no Seminario Patriarchal; aprende ahi os rudimentos da Arte e completa os seus estudos debaixo da direcção de João de Sousa Carvalho, Director do Seminario. Jornal do Commercio.
- 1771 Frequenta o Seminario de Santarem e recebe lições do Conego Gallão. Facto duvidoso.

- 1777** Lições de canto de Borselli. Primeiras composições: *Arias e Canzonetas italianas*, com acompanhamento de orchestra. Fétis. Facto contestado por Innocencio da Silva.
- 1776** Primeira composição sacra: *Miserere a 4 vozes*. I. da Silva.
- 1779** Segunda composição sacra: *Ladainha a 4 vozes*, escripta para o Seminario. Idem.
- 1782** Parte para Madrid com Borselli; é nomeado por influencia d'este: *Acompanhador de Cravo*, na Opera. Apresentação ao Embaixador de Portugal; este fidalgo fornece-lhe os meios para ir estudar na Italia.
- 1787** Chega á Italia. Facto contestado pelo Jornal do Commercio e por I. da Silva, assim como todos os outros, até á data 1797, inclusive. O primeiro author, colloca a 1.ª viagem no segundo semestre de 1794, e a volta no primeiro de 1785; a 2.ª entre 1795 e 1799. I. da Silva, indica a 1.ª viagem em 1792, que elle prolonga até 1799, sem fallar da 2.ª Estas supposições tem poucas probabilidades de certeza, em vista dos factos mais positivos de Fétis.
- 1788** Primeira opera: *L'Eroe cinese*, em Turim; pouco exito; mezes depois, segunda tentativa com a *Bachetta portentosa*, em Genova; grande enthusiasmo. Fétis.
- 1790** *Il Molinaro*, consolida a sua reputação. Volta a Portugal e é nomeado *Mestre da Capella real*. Fétis.
- 1791** Segunda viagem á Italia. Fétis.
- 1793** Sucesso extraordinario do *Principe di Spazzacamino*. Fétis.
- 1794** *Il Demofoonte*, na Scala, em Milão. Fétis.
- 1797** *Fernando in Messico*, em Roma, cantado pela Billington; é considerada no estrangeiro como a sua *obra prima*. Fétis.
- 1799** Chegada a Lisboa, depois da 2.ª viagem. J. do Commercio.
- 1799**, 23 de Janeiro. *La Donna di genio volubile*; primeira opera, cantada em S. Carlos. Idem.

- 1777 *Localidades da Itália.* Primeira viagem de Fétis a Itália. Volta a Portugal. Volta a Lisboa. Volta a Lisboa. Volta a Lisboa.
- 1778 Segunda viagem de Fétis a Itália. Volta a Portugal. Volta a Lisboa.
- 1782 Volta de Fétis com Fétis a Itália. Volta a Portugal. Volta a Lisboa.
- 1787 *Opera Idem.*
Faca concessão nas Juntas de Cammunicar e de Fétis Silva assim como todos os outros da data 1787 de Oliveira. Primeiro anno publica a 1.ª viagem no segundo semestre de 1787. e a volta de Portugal de 1788, a 2.ª em 1789 e 1790. De Silva, unida a 1.ª viagem em 1785, que elle publica em 1790, com título da 2.ª Estas supposições tem poucas probabilidades de certeza, em vista das factos mais positivos de Fétis.
- 1788 Primeira opera: *L'Enfer*, em Paris, pouco ovado, mezes depois, segunda tentativa com a *Raffaella pententosa*, em Genova: grande enthusiasmo. Fétis.
- 1790 *Il Molinaro*, consolida a sua reputação. Volta a Portugal e é nomeado *Mestre da Capella real*. Fétis.
- 1791 Segunda viagem á Italia. Fétis.
- 1793 Sucesso extraordinario do *Principe di Spazzacamino*. Fétis.
- 1794 *Il Demofonte*, na Scala, em Milão. Fétis.
- 1797 *Fernando in Messico*, em Roma, cantado pela Billington, é considerada no estrangeiro como a sua *obra prima*. Fétis.
- 1799 Chegada a Lisboa, depois da 2.ª viagem. J. do Commercio.
- 1799 , 23 de Janeiro. *La Donna di genio volubile*; primeira opera, cantada em S. Carlos. Idem.

- 1804 , 1 de Maio. Abertura do Theatro italiano de Paris, por ordem do primeiro Consul Napoleão Bonaparte, com: *Non irritar le Donne*; grande successo. *Moniteur universel* e Gerber. (*N. hist. biogr. Lex. der Tonkünstl.*, vol. III, pag. 754.)
- 1801 } Relações de Marcos Portugal com a celebre Catalani; influencia do maestro portuguez sobre o talento d'esta
a } grande cantora.
1806 }
- 1807 Invasão dos francezes, commandada por Junot; fuga da familia real para o Brazil; Marcos Portugal fica. J. do Commercio.
- 1808 , 15 de Agosto; anniversario de Napoleão I. Marcos Portugal dirige o *Demofonte* pessoalmente, em S. Carlos. Idem.
- 1809 Fecha-se o theatro de S. Carlos, pelas circumstancias, precarias da empreza e pelo estado politico do paiz. Marcos Portugal resolve sahir do Reino. Propostas vantajosas de varias côrtes da Europa, feitas ao nosso artista. A sua recusa. Idem.
- 1810 } Parte para o Brazil, acompanhado por alguns artistas.
ou }
1811 } Idem.
- 1811 Chega ao Rio de Janeiro; reassume as funcções de *Mestre da Capella real e da real camera*. *Missas e Matinas solemnes do Natal, a grande orchestra* para a Capella real. Idem.
- 1811 Sofre o primeiro ataque paralytico. Marrocos, 1.^a Carta.
- 1811 É nomeado *Director geral de todas as funcções publicas*, assim de egreja, como de theatro. Marrocos, 1.^a Carta.
- 1813 É nomeado *Inqueridor das justificações do reino*, com o rendimento de 4 a 5:000 cruzados; *Director do Conservatorio de Santa-Cruz (dos Negros)* conjunctamente com seu irmão, Simão Portugal, e *Mestre da familia real*. Marrocos, 5.^a Carta.

- 1813 , 12 de Outubro. Abertura da Opera (S. João) do Rio de Janeiro; é nomeado Director e compõe varias operas novas para este theatro. J. do Commercio.
- 1813? Recebe a Commenda da Ordem de Christo. Idem.
- 1815 , 30 de Dezembro. Nomeação de *Socio correspondente do Instituto nacional de França*; officio honrosissimo do Secretario. Idem.
- 1815 Ultima viagem á Italia; despedida com: *La Morte di Mitridate*. Fétis. Facto contestado pelo J. do Commercio e por I. da Silva.
- 1817 Sofre segundo ataque de paralytia. Marrocos, 6.ª Carta.
- 1817 *Officios de Defuntos e Missa de Exequias, a grande orchestra*, por alma do Infante D. Pedro Carlos. Dirige no Theatro de S. João a sua Opera: *Oro non compra amore*. J. do Commercio.
- 1820 *Missa solemne*, para celebrar o anniversario da acclamação de D. João VI. J. do Commercio.
- 1821 A côrte volta para Lisboa. Marcos Portugal fica no Rio de Janeiro. Hospitalidade generosa da Marqueza viuva de Aguiar. Cessam todas as noticias até 1830. J. do Commercio.
- 1830 , 7 de Fevereiro. Expira em casa da sua protectora, succumbindo a um terceiro ataque paralytico. É sepultado no dia 8, na capella de Sant'Anna do claustro do convento de Santo Antonio dos Franciscanos. J. do Commercio.
- 1 M. de Araujo Porto-Alegre encontra as cinzas do grande artista no convento mencionado, e manda-as collocar no mesmo logar, encerradas em uma urna de madeira. I. da Silva.
-

MUSICA SACRA

a.) PARTITURAS PERTENCENTES Á CAPELLA REAL DA BEMPOSTA, QUE PASSARAM PARA AS NECESSIDADES, E ESTÃO HOJE NA BIBLIOTHECA REAL DA AJUDA.

1.) *Miserere a Canto de Orgão para 4 vozes*, escripto em 1776, com 14 annos.

2.) *Ladainha a 4 vozes, com acompanhamento de Cravo*, para o Seminario, em 1779.

3.) *Psalmos a 5 vozes*, para a Patriarchal.

4.) *Varias Antiphonas*.

5.) *Responsorios*.

6.) *Miserere a 5 vozes*.

7.) *Duas Missas, a grande orchestra, e outras para a capella real de Queluz*.

8.) *Duas Missas de Canto de Orgão*, para a Patriarchal; de 1783 a 1784.

9.) *3 Missas de capella, a 4 vozes e Orgão*.

10.) *Uma Missa grande*.

11.) *Matinas da Conceição*.

12.) *Psalmos a grande orchestra*.

Laudate pueri Dominum.

Dixit Dominus.

Confitebor.

Miserere.

Lauda Hierusalem.

Lætatus sum.

Nisi Dominus.

13.) *Credo a 4 vozes e orchestra*, 1810.

} de 1780-1782

b.) PARTITURAS AUTOGRAPHAS QUE VIERAM DO RIO DE JANEIRO,
E QUE EXISTEM NA BIBLIOTHECA DA AJUDA

14.) *Matinas do Natal*, compostas em 1811 para a capella real do Rio de Janeiro, por ordem do regente.

15.) *Missa a grande orchestra*, para a mesma festividade, em 1811.

16.) *Sequentia de Pentecostes*: = Veni Sancte Spiritus, em 1812.

17.) *Matinas completas*: = In Epiphania Domini =, com acompanhamento de Orgão e instrumentos de Vento. Executou-se na capella real do Rio de Janeiro, por ordem do regente, em 1812. São 3 volumes.

18.) *Matinas da Quinta-Feira Santa para vozes e grande orchestra*; cantaram-se na mesma capella, em 1813; 3 volumes.

19.) *Miserere a grande orchestra*; devia-se executar em Quinta-Feira Santa, na Capella real do Rio de Janeiro, 1813.

20.) *Grande Te Deum para vozes e grande orchestra*; feito por ordem do regente para se executar em 1813, na capella real do Rio de Janeiro.

21.) *Sequentia a grande orchestra*, para se cantar na real Capella do Rio de Janeiro, no Domingo de Paschoa da Resurreição, em 1813.

22.) *Matinas novas*, cantadas a 26 de Julho de 1812, para commemorar o fallecimento do Infante D. Pedro Carlos.

23.) *Versos tirados dos Psalmos, 2 e 6; a vozes, grande orchestra e Orgão obrigado*, para se cantarem na real capella do Rio de Janeiro, a 24 de Junho de 1813, em obsequio do nome do serenissimo principe R. N. S.

24.) *Matinas de S. Sebastião*, para se cantarem na real capella do Rio de Janeiro, em 1814.

25.) *Missa a grande orchestra*, feita em 1814, por ordem de S. A. R. o principe regente, para se cantar na capella real.

26.) *Grande Missa*; executada em 1817, pela chegada da princeza real.

27.) *Credo, para vozes e orchestra*; em 1817.

28.) *Officio e Missa de exequias*, a D. Maria I; foram executadas debaixo da direcção do proprio Marcos Portugal.

29.) *Sequentia a 6 orgãos*, para a real Basilica de Mafra. O maestro Miguel Angelo, disse-nos que encontrára n'esta mesma Bibliotheca (Ajuda) uma *Sequentia admiravel* de Marcos Portugal; pôde muito bem ser que seja esta. Infelizmente não a podemos examinar, porque com as Bibliothecas de Portugal, succede o contrario das do estrangeiro: estão quasi sempre fechadas, para as *raposas lá andarem ás uvas*.

30.) *Officio e Missa de exequias*, por alma do Infante D. Pedro Carlos, em 1819.

31.) *Te Deum*, para a capella real; executou-se em 1819.

32.) *Missa solemne*, executada em 1820, para celebrar o anniversario da acclamação de D. João VI.

Resta-nos agora dizer alguma cousa a respeito das qualidades de Marcos Portugal como compositor, nos differentes generos que tratou: Opera buffa, Opera séria, Musica sacra; examinar os defeitos e as bellezas das suas variadas composições, enfim, por meio da determinação do seu estylo, dar-lhe a devida collocação no Panthéon artistico da sua patria, e depois no outro mais vasto que pertence á Arte de todos os paizes.

A rasão, porque ninguem ou quasi ninguem, se tem lembrado do nosso celebre maestro, é obvia; n'este paiz desventurado, cada um cuida apenas das suas couves e das suas batatas, e julga ter feito o seu dever. É triste.

Era porém para admirar que lá fóra tivesse succedido o mesmo, quando em toda a parte ha um ou outro litterato, critico, cantor instrumentista, ou compositor, que se esforça muitas vezes por trazer á luz do dia uma perola perdida; era para admirar, a ignorancia ou antes o pouco conhecimento das obras do nosso artista, se não houvesse uma rasão que a explicasse. É a raridade

das suas obras, porque só ha pouco é que se publicaram em Paris, alguns trechos das suas operas. (Vide pag. 86.) Apenas alguns theatros da Italia possuirão uma ou outra partitura autographa ou copiada, pois aqui em Portugal, onde mais se demorou, conhecem-se apenas 10, uma na Bibliotheca nacional, outra em poder de G. Casimiro, duas em nossas mãos e as restantes na Ajuda.

As collecções particulares são ainda mais pobres, pois além da nossa, enriquecida ultimamente, pela generosidade de Joaquim José Marques, não conhecemos outra; este ultimo cavalheiro, possuia alguns trechos isolados da *Semiramide*, *Oro non compra amore*, *Argenide*, etc. com que teve a amabilidade de nos presentear. Em mãos de particulares, conhecemos apenas a partitura autographa da já fallada *Merope*, que pertence ao copista de S. Carlos, Gabriel Casimiro.

São estas as informações que temos; não as julgamos infalíveis e até folgariamos, se apparecesse entretanto alguma mina desconhecida, que viesse desmentir o que deixamos escripto.

Não obstante este esquecimento manifesto, ainda uma ou outra vez, surge d'improviso uma noticia inesperada que vem desmentir por alguns momentos um silencio tão injusto. Infelizmente estas lembranças são quasi todas de estrangeiros, (como adiante veremos) o que prova bem a nossa incuria e ignorancia.

Feitas estas observações, entremos na apreciação d'aquillo que conhecemos do nosso maestro.

Principiemos com a *Argenide*, Recitativo «Che dubbioso sentier!» e no Tercetto:

«Si fido a me tu sei», do 1.º Acto, Scena XII.

Depois de alguns accordes surdos pela orchestra, ouve-se um solo de oboé; a ideia, uma melodia suave e triste, predispõe com o som melancholico do instrumento, o ouvinte para a situação que se vae desenrolar diante de seus olhos; depois de um pequeno incidente pelas rabecas, exclama Argenide: «che dubbioso sentier!» e o oboé em resposta, recomeça o seu canto plangente; mas a phrase é cortada por uma nova interjeição: «Che obscure vie!»...

12

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

Vittima del mio sdegno
Sugli occhi tuoi morrà.»

O *Andante a 2/4*, que segue esta scena agitada, começa pelas 1.^{as} e 2.^{as} rabecas, que indicam a ideia em 4 compassos.

«Ah! chi mai in tal momento
Ha pietà del nostro amor?»

exclamam os dois amantes; a ideia em ambas as vozes é quasi a mesma, seguindo Sebaste a voz de Argenide em terceiras; a melodia, de uma expressão suave e terna, é acompanhada em fragmentos pelas 1.^{as} e 2.^{as} rabecas, oboés e fagottes; Xerxes não se enternece, e exclama:

«Va crescendo il mio tormento
Più mi avvampo di furor.»

Temos ainda um *Allegro final*. As rabecas começam com uma phrase que encontramos mais tarde na ideia do *ensemble* que termina o tercetto.

A situação dos personagens explica-se com estas palavras:

«Qual tumulto sento all' alma,
Qual contrasto al cor mi sento.»

Tudo se agita, a orchestra (rabecas e violetas) em *tremolo*, as tres vozes que se juntam na mesma phrase, destacando-se a de Argenide:

«Del mio duol, del mio lamento
Abbia il Cielo alfin pietà.»

A agitação augmenta; de balde os dois imploram «pietà»; a voz terrível de Xerxes, ultrajado no seu amor e na sua ambi-

ção, responde: «Non pietas. De novo apparece a voz de Argénide: «De novo muito tudo tremulo: a situação caminha para o seu desenlace: «Tu vasso, que amore com o côro:

«Oh me gorno il vendetta
Di morte - il spavento!»

Toda a orquestra entra em jogo com as vozes e com o côro, inventando-se a parase das rabecas no principio do *Allegro*:

«Quai timuto sento all' alma!»

Este final devia produzir um bello effeito, porque tem brilho e energia: sobre o *ensemble* do côro e das vozes, levanta-se a parase de Argénide, correspondida pelo *tremolo* das 1.^{as} rabecas, emquanto as 2.^{as} violetas e o resto da orquestra, acompanham as duas vozes masculinas e o côro.

Este Terceito está muito bem composto na fôrma e na ideia, e podia convenientemente interpretado, ainda hoje ser ouvido; as parases de Argénide, de Sebasto, são como dissemos, quasi as mesmas e se aqui não vemos a paixão inspirada de Gluck, ou de Piccini, há ainda a expressão terna e a suavidade femínil de Fioravanti e de Zingarelli.

A mesma parase de Nerkes, Tenor Mombelli, cujas palavras ouvimos, é difficilissima, e devia produzir um bello effeito cantada por um bom artista.

O *Fu Missa* final, é igualmente difficil para as tres vozes e dava a cada uma occasião para manifestar a facilidade e a bravura do mechanismo da sua voz.

A orquestra não tem pretensões a *virtuosismo*, nem a novidade de effeito: é simplesmente a orquestra do tempo de Marcos Portugal, modesta e expressiva, aproveitando muito bem os timbres e os recursos mysteriosos dos differentes instrumentos de que se compõe, enfim preenchendo o seu fim.

Vejamos o Duetto da mesma opera: (Acto II, Scena IV):

«Tu l'ami? e ancor per lui
Nutri un segreto ardore?»

Xerxes perdoôu ao filho e á amante, sómente para ter a certeza do crime, cujos indícios descobrira na Scena do *Subterraneo*; manda chamar Argenide para lhe noticiar que Sebaste, reconhecida a sua innocencia, fôra posto em liberdade e que lhe dava licença para voltar ao seu reino. (Argenide era princeza dos Parthos.) Esta porém, não quer partir, para não deixar o amante:

ARGENIDE: «Senti... oh Signor...

SERSE: «Ti spiega.

Argenide diz-lhe então, em um recitativo apaixonado, que visto elle (Serse) não pertender a sua mão, lhe dê a do filho que ella ama, e por quem é correspondida.

Xerxes, ferido profundamente no seu orgulho e no seu amor, exclama com dôr:

«Tu l'ami?» e interroga de novo: «Tu l'ami?» «E in cor per lui nutri segreto ardore?» A dôr é tão pungente, a surpresa foi tão grande, que o rei, incredulo, duvida ainda: «tu l'ami?»

O silencio de Argenide é eloquente. Xerxes dá então expansão á sua colera; Argenide, arrepende-se de balde da sua declaração; o mal é irremediavel. Até aqui o duetto é vigoroso, tem movimento e energia; a paixão e o ciúme, traduzem-se em bellas notas. *O Piu Mosso*:

ARGENIDE: «Numi che atroce sorte!
Che disperato amor»

SERSE: «Ormai l'estrema sorte
Si appresti al traditor!»

não enfraquece e conduz a um bello e magnifico *Adagio*:

*

«A sì crudeli palpiti
Più non resisti l'alma
In van la dolce calma
Cerca l'afflitto cor.»

que sobresahe ainda mais, com um simples, mas poetico acompanhamento das rabecas, violetas e clarins. Um *Allegro curto*, termina no *Primo tempo*, *Adagio*:

«Di tanti mali miei
Il fin qual mai sarà?»

Não conhecemos a celebre aria de Hasse: «Se tutti i mali miei», immortalisada no *Demofonte* pela Mingotti, (mm) todavia podemos afirmar sem estabelecer comparações, que a aria de Marcos Portugal, é bella pela sua expressão concentrada, pela paixão que exprime, e que se traduz desde o primeiro até ao ultimo compasso.

Os recursos da orchestra foram convenientemente aproveitados; ha variedade nas phrases dos differentes instrumentos, que, collocados cada um no seu logar, apparecem na occasião propria, ajudando a traduzir a situação por meio do colorido especial de cada um.

Da *Morte di Mithridate*, devemos mencionar o recitativo: «M'ascolta. Serba alla gloria», e a aria: «Per queste amare lagrime.»

O recitativo em que Vonima implora o perdão do filho, tomando sobre si toda a culpa, tem uma accentuação dolorosa que nos commove e que interpreta bem a intenção da mulher que se vem offerecer em holocausto.

Na Aria apparece em toda a força a paixão da amante que vem salvar o homem que adora:

«Per queste amare lagrime,
Per questo mio martiro,

Ah salva in lui, che adoro
L'anima del mio sen.»

A orchestra acompanha apenas com as rabecas e violetas, excepto nas clausulas finaes de cada phrase, em que entram todos os instrumentos. Um sólo de *oboé* serpenteia, através de toda a aria, como o *ecco* dos suspiros e das supplicas de Vonima.

Temos em seguida, um *Allegro vivace* que começa com a 3.^a estrophe do 2.^o verso:

«Da fier tormento orribile
Sento squarciarsi il core.»

Ignoramos a razão, porque o movimento muda aqui repentinamente para *Allegro vivace*, tendo ficado o 2.^o verso incompleto, e sendo o sentido o mesmo. Póde ser erro da nossa copia, todavia a mesma historia repete-se adiante. Antes do começo e depois da 3.^a estrophe, ha um incidente pela orchestra, que termina com a entrada da 4.^a estrophe.

Com as palavras: «Ma la mia colpa è amore», entra um *Lento* e logo em seguida de novo: *Allegro vivace*.

Aqui todavia, não corresponde a ideia melodica ao sentimento que as palavras exprimem, porque o motivo, parece que foi feito apenas para recommendar a agilidade da voz que o cantava; e tanto assim, que a orchestra fica reduzida ás 1.^{as} e 2.^{as} rabecas que acompanham com toda a simplicidade em 6.^{as}.

Marcos Portugal faltou aqui á verdade dramatica, porque a ideia é apenas um conjuncto de *fiorituri*, de *gruppetti* e de *points d'orgue*, que tinham a sua razão de ser n'uma aria *de bravura*, mas não n'este logar, e accomodados além d'isso ás palavras que transcrevemos.

Este abuso de falsear o sentimento para dar logar a um effeito *puramente vocal*, ainda se repete em outros trechos do nosso maestro; é verdade, que muitos dos seus collegas contemporaneos cahiram no mesmo erro, cousa que se explica ás vezes pela

falta de inspiração, ou pelo enfraquecimento d'ella, durante a ideia, ou ainda pelas exigencias de *arias de bravuras* e outros caprichos pueris, que as cantoras e cantores da moda impunham aos compositores; estes, dependentes d'elles, não tinham outro remedio senão ceder, o que dava ás vezes um triste resultado, como se vê n'este caso, em que Vonima se entretem em gorgeios successivos, sobrepostos ás palavras:

«Che palpito, che sento,
Che spasimo crudele
Se momento più funesto» etc. (!!!)

A continuação segue bem, até: «chiedo pietà di te»; porém na repetição: «che palpito, che sento» recommçam os gorgeios, tal qual como da primeira vez e seguem até ao fim.

Marcos Portugal fez este sacrificio certamente á sua amada Catalani (entrou n'esta opera em 1806), e estamos persuadidos que estes *gorgeios*, foram uma emenda posterior, porque no libretto original de 1806 que examinamos, encontram-se os versos differentes e exactamente sem aquella parte sobre que Vonima faz as evoluções da sua voz.

A orchestra enfraquece sensivelmente desde que começam as *forituri*, e não se levanta até ao fim.

Da *Semiramide* conhecemos uma aria: «Qual palor! qual tema!»

Parece-nos ser a celebre aria: «Son regina,» que a Catalani transportou da *Sofonisba* para aqui.

As palavras differem um pouco:

«Qual pallor! qual tema! Ardire!
Serbo ancora un' alma altera
Son Regina, son guerriera
Ne mi vince un vil terror.»

todavia a aria parece a mesma pela sua contextura musical.

O recitativo: «Sconsigliata che fo!» energico e bem accentuado, em que a rainha se levanta do terror em que a lançou a aparição da sombra de Nino, precede a magnifica aria: «Qual pallor! Qual tema!»

Não é só a grande difficuldade de execução que se admira n'este trecho, circumstancia que illudirá certamente um ou outro; mas patenteia-se n'ella tambem uma grande energia e magestade, nas phrases: «Son regina, ne mi vince un vil terror»; n'uma das passagens em que apparece esta palavra, ha um difficilimo *point d'orgue* (cadenza) que se prolonga durante 5 compassos.

A segunda parte da aria *Non tanto Allegro, ma Andante*:

«Ciel pietoso fausto arridi
Alla speme del mio cor.»

tem uma expressão mais moderada e mais religiosa; o côro entra tambem, alternando com o canto de Semiramide, até se unirem todos nas palavras:

«L'ombre, i Numi, il Cielo, il fato...»

Semiramide termina a scena com a phrase:

«Chi potrà comprender mai
Tanta mia felicità.»

repetindo a phrase de bravura do principio, que na palavra *felicità*, offerece occasião para um novo *point d'orgue*, que Vonima sustenta durante 9 compassos, movimento quaternario!, descansando em um *ré* *bmol* durante 3 tempos, e seguindo até ao fim com as escalas e os saltos mais arriscados.

Não podemos apreciar a orchestração d'este celebre trecho, porque a copia pela qual fazemos esta pequena apreciação, está em *Quartetto de instrumentos de corda*; todavia pelo papel que estes fazem, se pôde calcular a importancia dos instrumentos de

vento, (metal e pau) que decerto deviam ter um papel mais importante.

A insistencia nas cordas medias das rabecas e violetas, faz com as notas elevadas do soprano um bello contraste.

Concebemos perfeitamente o enthusiasmo que esta aria, (Fétis intitula-a: *le fameux* «Son regina») excitou em toda a Europa na bôcca da Catalani, cujo talento de execução se apropriava todas as difficuldades. Era com este trecho que deixava o auditorio perplexo, com as variações de Rode e com outras arias de *bravura*, na expressão de Fétis: *des concertos de voix*.

Temos ainda a analysar mais um trecho da *Semiramide*, o bello Duetto: «Non tremar: io t'offro il petto.»

Semiramide convida Arsace a seguil-a ao templo para se unirem, mas este, instruido antes de chegar a rainha, da sua verdadeira origem, recusa; esta, quer indagar a causa; Arsace hesita em dar-lhe a conhecer a verdade, mas cedendo emfim aos seus desejos, mostra-lhe o rôlo que lhe entregou o Grão-Sacerdote *Oroe*. Semiramide, conhecendo a sua terrivel situação, pede heroicamente a morte:

«Non tremar: io t'offro il petto,
Non pensar chi a te diè vita:
La natura inorridita
Parli invano a mio favor.»

A ideia que está subordinada a estes quatro versos, tem toda a vehemencia e energia das palavras que o poeta collocou na bôcca da infeliz rainha. Toda a esperanza se perdeu; Semiramide offerce-se á vingança de Arsace.

O filho, apesar do crime da rainha, não ousa tocar-lhe com respeito pela mãe.

«Nol sperar, dolente affetto
Solo ascolto in tal momento:
Sol mi parla il dolce accento
Di pietade e dell' amor.»

A phrase de Arsace, que começa como a antecedente de Semiramide, mas que differe depois, tem uma certa suavidade, mais característica na passagem: «Sol mi parla il dolce accento»; todavia, é sem duvida muito inferior á primeira. Depois de umas phrases desencontradas, entram as vozes juntas nas palavras:

«Ah dov'è una mano oh Dio!
 Che versando il sangue mio,
 até: Non mi lasci in tal terror.»

O acompanhamento é feito unicamente pelas 1.^{as}, 2.^{as} rabecas e violetas, de uma maneira muito simples.

Depois da palavra «terror», dividem-se as vozes novamente e a attenção fixa-se em um *solo* do 1.^o oboé, a que se reune depois o segundo.

As vozes juntam-se, passando por um *Largo* curto, $\frac{2}{4}$, para o *Allegro comodo*, movimento quaternario, com as palavras: «Partir, restar, vorrei», que terminam com a estrophe «Mi si divide il cor», accentuada por uns accordes completos de toda a orchestra.

Seguem umas phrases soltas, de Semiramide e Arsace, bem acompanhadas pela orchestra, rabecas, violetas e trompas: As exclamações:

ARS. Ti lascio
 SEM. Ascolta...
 ARS. io parto
 SEM. Crudel!

transpiram a dôr que agita a mãe e o filho, debaixo da impressão de sentimentos differentes. A phrase: «Partir, restar vorrei», uma especie de *cabaletta*, (nn) reaparece para dar depois logar, nas palavras: «Mi si divide il cor», a uma serie de *florituri* que não podiam vir em peor occasião e que fazem um effeito pessimo, sustentando-se sobre as palavras sentidas e tristes de Arsace:

«Da qual tormento l'anima
A lacerarmi io sento,
Che orribile momento
D'affano e di terror !

É uma contradicção flagrante e absurda entre as palavras e as notas, que parecem gorgeadas sobre um sentido completamente indiferente !

Mais adiante invertem-se os papeis. Na repetição da estrophe: «Da qual tormento», commette Arsace a mesma impiedade contra a expressão e a verdade do sentimento. Semiramide repete em opposição a mesma phrase antecedente de Arsace.

O Duetto, conclue com um pequeno final ainda sobre o verso :

«Partir, restar vorrei,
Mi si divide il cor.»

acompanhado por toda a orchestra.

Entre as *Ouvertures* de Marcos Portugal, mencionamos primeiro a de *L' Oro non compra amore*.

Oro non compra amore, titulo que resuscita e que resuscitará ainda por longo tempo as recordações agradaveis e as saudades d'aquelles felizes que poderam ouvir esta bella opera.

A *Ouverture* ou *Symphonia*, abre por um *Andante* $\frac{3}{8}$, com uma ideia distincta, executada pelas rabecas e violetas, *sotto voce*; a nota *unissona* das trompas, cobre o effeito musical com um certo mysterio, que rompe no nono compasso com um *cheio* de toda a orchestra; um descanço, quando recomeça a 1.^a phrase do *Andante*, seguido do outro *forte*, conduz ao *Allegro molto vivace*, attacado pelas rabecas que o levam em graciosas voltas até que pouco a pouco se misturam os outros instrumentos, oboés, flautas, trompas, fagotes, etc., dialogando e introduzindo cada um as suas phrases, apresentadas e desenvolvidas elegantemente até ao fim, terminando esta *ouverture*, que para nós é, não obstante a sua simplicidade, umas das melhores de Marcos

Portugal, pela elegancia e distincção da forma, e mesmo pelo effeito obtido em vista dos poucos recursos que o maestro tinha á sua disposição.

As outras Ouvertures: *Adrasto*, e *Ritorno di Serse*, tem as qualidades e os defeitos das *Ouvertures* ou *Symphonias* d'aquelle tempo:

Compõe-se de um *Largo* ou *Andante*, e de um *Allegro*, geralmente a parte caracteristica de toda a symphonia; um *Final brilhante*, completa o quadro aos *Andantes* falhos de expressão profunda e sentimento dramatico; em compensação, os *Allegros* tem a jovialidade e a graça distinctiva da sociedade frivola e elegante do seculo XVIII.

Infelizmente não podemos dar esta apreciação das obras de Marcos Portugal, tão completa como desejavamos, porque a nossa collecção é limitada, e mesmo porque a maior parte dos trechos chegaram tarde de mais ás nossas mãos, para poderem ser submettidos a um exame consciencioso, o que, se o fizessemos agora, atrazaria muitissimo o nosso trabalho; como porém esperamos voltar mais tarde sobre este assumpto favorito, teremos decerto occasião para poder completar de uma maneira mais perfeita, com exemplos á vista, (o que aqui não se pôde fazer) este ensaio critico sobre o nosso primeiro artista.

Podiamos fazer promessas e expôr planos que temos na mente; com isso talvez alegrassemos algum artista ou amator apaixonado; sentimos devêras que estes fiquem desconsolados, todavia em questão de promessas, seguimos ainda aqui e sempre o faremos, o systema estabelecido no Prologo.

Resumimos em alguns traços geraes, o que dissemos na critica das differentes peças.

O estylo de Marcos Portugal, tem uma affinidade intima com o dos compositores italianos do fim do seculo passado. Nem podia deixar de ser assim; o maestro recebeu o complemento da sua educação artistica na Italia e lá esteve debaixo da influencia de Zingarelli, de Hasse, de Fioravanti e outros.

Ensaiou-se em um genero que se tinha tornado o favorito de toda a Italia, graças ao talento dos compositores precedentes e de muitos mais; quando sahiu da peninsula, depois do seu genio artistico ter desabrochado, veiu para Portugal e em seguida partiu para o Brazil; não visitou a Allemanha, (e foi isso uma infelicidade) nem a França, que podiam ter dado uma direcção diversa ao seu talento, — ficou pois todo *italiano*; as diversas influencias da musica allemã contemporanea e da franceza, não provocaram, nem alimentaram uma lucta artistica e sentimental, d'onde a individualidade de Marcos Portugal podia ter sahido incólume, nova e forte, fructificada ainda pelos elementos que teria aproveitado da eschola allemã e franceza.

Foi o encontro d'estas diversas influencias, hoje ainda mais accentuadas, que salvou duas grandes individualidades artisticas do nosso seculo: Meyerbeer e Rossini, e produziu duas obras grandiosas: *Les Huguenots* e *Guilhaume Tell*.

Marcos Portugal, sahiu da Italia, obedecendo a um *passivismo imitador*; chegou a esta terra e como aqui as suas tendencias artisticas não encontrassem elementos sérios de resistencia, ficou, ainda longe da sua patria, fiel partidario das tradições italianas, obedecendo sempre a uma influencia que lhe lembrava a todo o momento a sua filiação artistica.

A sua *individualidade*, perdeu-se no meio d'estas circumstancias e aqui temos tambem uma das rasões, porque a musica de Marcos Portugal, parece-nos estar muito longe da esphera actual de desenvolvimento artistico.

Só as grandes individualidades subsistem e sobrevivem aos seculos. É uma verdade da historia. William Shakaspeare, Goëthe e Schiller, Dante, Luiz de Camões, Cervantes e Molière, na litteratura; Rafaele di Urbino, Rubens e Reinbraudt na pintura; Miguel Angelo, Canova e Thorvaldsen na esculptura e architectura; e na Musica Bach, (oo) Gluck, (pp) Hændel, (qq) Mozart, (rr) Weber, (ss) Beethoven (tt) e Berlioz. (uu)

Eis os semi-deuses da intelligencia; os outros, seus imitadores, são apenas satellites que giram á volta d'estes grandes pla-

netas, ora mais perto, ora mais longe, attrahidos por força occulta e brilhando só da luz que lhes empresta o fóco commum.

Marcos Portugal pertence a estes ultimos.

O compositor portuguez, limitando as suas viagens á Italia, não pôde conhecer o primeiro genio da Arte: o immortal *Mozart*, que só entrou na peninsula graças ao trabalho de outro genio, que recebeu por muito tempo o seu influxo, graças a *Rossini*. (vv)

Entre os annos de 1756 a 1791, tinha-se levantado um sol esplendoroso, que, descrevendo em limitado tempo uma carreira gloriosa, havia espalhado os seus raios esplendidos por todo o dominio da Arte, fazendo desabrochar um mundo de ideias novas.

Infelizmente a brevidade da sua existencia, deixou muito germen occulto que não veiu á luz; muitos que o sentiram, cerraram os olhos, cegados por tanto esplendor, e poucos foram os felizes que sentiram o fogo de seus raios. Marcos Portugal não o viu através dos satellites que lhe pretendiam empanar o brilho.

Este facto torna-se evidente para quem examinar as producções do nosso compatriota.

.

Voltamos ás nossas primeiras ideias, depois d'esta breve excursão, porém necessaria para fixar o character artistico do compositor portuguez.

A sua importancia parece estar toda concentrada na Opera buffa, cuja forma caracteristica elle ajudou a fixar conjunctamente com *Guglielmi*, *Cimarosa*, *Paësiello*, *Fioravanti* e *Zingarelli*.

É verdade que o numero das suas operas sérias (22) é maior do que as do genero buffo; (18) todavia nas primeiras não encontramos as qualidades necessarias que as podiam fazer reviver hoje.

Não procuremos n'elle a inspiração sublime, o sentimento profundo, a virilidade augusta, a expressão dramatica, toda essa variedade de sentimentos que lançam o homem sobre as ondas incandescentes das paixões. A outros artistas coube a missão de fixarem e de darem forma immortal a esta feição verdadeiramente grande e humana do tempo em que viveram.

A outros mais illustres coube essa corôa gloriosa que vemos brilhar na frente de Gluck, de Jomelli, de Piccini.

É verdade que não examinamos talvez a melhor producção de Marcos Portugal no genero sério: *Fernando in Messico*. A. Burgh, no seu livro (*Anecdotes on Music*, Londres, 1814) qualifica a musica d'esta opera: *de admiravel*; não sabemos se esta apreciação é verdadeira, porque nada d'ella conhecemos e mesmo porque apesar dos nossos esforços, não podemos obter, nem de Paris, nem de Londres, o livro do escriptor inglez para examinar a forma que elle dá á sua critica e depois julga-la. Fétis, fallando d'esta opera, tambem a classifica: *peut-être son chef-d'œuvre*.

Todavia pelo que conhecemos de outras operas sérias: *Demofoonte*, *Zaira*, *Semiramide*, *Morte di Mithridate*, *Argenide*, descobrimos que lhe faltam em geral as qualidades d'aquelles grandes compositores.

Não queremos dizer com isto, que as operas sérias de Marcos Portugal não tenham ideias aonde transparece um sentimento elevado e pathetico e uma expressão dramatica que traduz fielmente as situações; para nos desmentir bastaria examinar a Cavatina: «La Pena che sento» do *Duca di Foix*, em que as phrases dos instrumentos de corda, que acompanham um recitativo, forte e dramatico, tem um caracter todo romantico e expressivo.

Estes casos estão porém isolados, e não se determinam em qualidades distinctivas.

Já uma outra ordem de expressão se descobre na Cavatina de Vonima: «Partite del mio core» (*Morte di Mithridate*); este trecho faz lembrar as suaves melodias de Rossini e é sem duvida uma das melhores inspirações de Marcos Portugal.

A apreciação que fazemos do talento do nosso maestro, nos dois generos sério e buffo, está aliás confirmada na reputação mais universal das suas operas buffas. As representações dadas n'este genero, no estrangeiro, tiveram um exito esplendido; é o que nos dizem os factos.

O *Moniteur universel*, de Maio de 1801, fallando da reabertura do theatro italiano por ordem do 1.º Consul Napoleão Bonaparte, diz :

«A segunda opera intitula-se:

«*Non irritar le Donne*; o assumpto é quasi o mesmo do *Aristoteles amoroso*; mas que importa o assumpto, quando se trata de Marcos Porto-Gallo (sic) compositor d'esta opera, uma das mais agradaveis que possa ouvir-se? Canto puro e melodioso, introducções engenhosas, acompanhamentos delicados, expressão mimosa e intenções comicas, desenho melodioso bem delineado, estylo brilhante e sustentado no papel da *prima-donna*, (Strinasachi) taes são os predicados que todos acharam n'esta encantadora composição.»

A outra opera de que se falla aqui, era de Marcello di Capua. (ww) O desempenho de *Non irritar le Donne*, foi confiado á Strinasachi, ao celebre tenor Lazzarini e ao não menos celebre buffo: Raffanelli.

Tambem Gerber, (xx) fallando d'esta opera, noticia o seu successo em Paris.

Se Marcos Portugal na opera séria não revela as qualidades carateristicas d'este genero, já não succede o mesmo no genero opposto.

Os seus *Allegros* e *Rondós*, tem um character todo gracioso, um espirito fino, elegancia e naturalidade; emfim, reflectem fielmente o sentimento da sociedade aristocratica e frivola do seculo XVIII.

A orchestra de Marcos Portugal, compõe-se em geral de rabecas, violetas, violoncellos, contrabaixos, flautas, oboés, clarins, trompas, trombones e fagottes.

A instrumentação é mui simples e natural; não tem, nem podia ter pretensões a *savantisme*; o maestro aprendeu o que no seu tempo se sabia dos recursos da orchestra; seguiu os exemplos que tinha diante dos olhos nas obras dos compositores italianos, seus antecessores e contemporaneos; acompanhou a corrente artistica da epoca, não tentou innovações, ou porque não se sentisse

com forças para isso, ou (e esta hypothese é mais natural) porque temia ir de encontro á tradição, e ter a sorte de Paësiello, que, quando voltava da Russia tentou inaugurar nas suas operas *Barbiere di Seviglia*, *Filosofi imaginari* e *Il Mundo della Luna*, um systema novo, trabalhando e aperfeiçoando mais as suas operas pela introduccão de combinações desusadas nos trechos isolados e nas peças de *ensemble*.

Marcos Portugal continuou no caminho que via aberto; todavia, apesar do dominio limitado da sua orchestra, soube n'ella produzir effeitos graciosos, combinações novas e surprehendedentes pelo effeito agradável que produzem e que tem o seu segredo no conhecimento intimo da natureza e qualidades dos diferentes instrumentos; a vantagem de explorar bem todos os seus timbres, vantagem n'aquelle tempo elevada á altura de uma sciencia, foi aproveitada com a maior intelligencia por Marcos Portugal. Este recurso a um tempo simples e milagroso pelos seus resultados, foi depois esquecido e só resuscitou pelo genio de Beethoven nas suas Symphonias (Vide a 6.^a, em *fá*, *Symphonie pastorale*) (yy) e ultimamente ainda por Berlioz, na *Symphonie fantastique* e na de *Romeo et Juliette*. O papel principal na orchestra do nosso maestro cabe sempre aos instrumentos de cordas, que servem para acompanhar as vozes com os oboés e as flautas; este systema, que hoje parecerá pobre a um ou outro partidario ignorante da *novidade*, era certamente preferivel ao barulho e á algazarra insupportavel que a maior parte das vezes, graças á *grosse cuisse*, *pratos* e *tam-tam*, (zz) atormentam os ouvidos nas operas de Guiseppe Verdi, favorito d'esta terra.

Os metaes apenas são empregados com a massa total da orchestra, nos *accordes fortes* e sobretudo nas scenas finaes. Os *sólos* são frequentes no oboé, na flauta, rabeça e violoncello.

Este papel menos importante que os maestros do meado e fim do seculo XVIII concediam ás orchestras, justificava-se pela importancia principal que davam ás vozes; todos os olhares se fixavam na estatua, o pedestal não lhe emprestava belleza alguma. O fito principal do artista era encontrar melodias mais ou me-

nos notaveis pela inspiração, pelo sentimento ou pela graça e deixar depois aos cantores admiraveis d'aquelle tempo, o trabalho de as apresentar dignamente ao publico. Quatro ou cinco arias mais ou menos bellas e bem cantadas, faziam muitas vezes a fortuna de uma opera. A melodia absorvia toda a attenção, concedendo-se á harmonia apenas o papel secundario de acompanhadora.

Esta importancia excessiva que se dava ás vozes, conduziu muitas vezes a desvios deploraveis.

Como o cantor tinha em muitos casos a fortuna de uma opera na sua voz, influiu grandemente sobre o compositor, e abusava da sua posição, exigindo d'elle sacrificios que compromettiam para o futuro a sua reputação.

É esta talvez a origem das *fiorituri*, dos *grupetti*, dos *trínados encadeados*, e de todo esse systema de ornamentação, que produziu um estylo *rococó* applicado á musica, falsificando e adulterando a expressão e a verdade dramatica nas situações mais sérias e mais solennes.

Já acima apontamos os tristes resultados d'esta tendencia artistica e os desvios a que ella arrastou o nosso maestro.

Se os compositores secundarios fossem os unicos culpados, ainda bem, mas que havemos de dizer ao encontrarmos no immortal *D. Juan*, no *Allegro* da *Aria* de soprano (N.º 22) do 2.º Acto, um d'estes casos, sobre as palavras «*Forse un giorno il cielo ancor sentirá, a-a-a;*» sobre esta letra estende-se uma passagem do peor gosto e cuja existencia na partitura, magoôu de tal maneira Berlioz (aaa) (de quem extrahimos este caso) que lhe fez dizer: «*je donnerais une partie de mon sang pour effacer cette honteuse page et quelques autres, dont on est forcé de reconnaître l'existence dans ses œuvres.*» (bbb)

Como se explica a existencia d'este grande defeito na obra prima do immortal allemão, senão talvez pela demasiada condescendencia que o compositor teve para com alguma cantora favorita, fraqueza que provocou a critica amarga, mas verdadeira de Hector Berlioz.

Mencionamos este facto, para que não attribuam só ao nosso compositor, um abuso que elle compartilha com a maior parte dos seus collegas contemporaneos; sirva-lhe isto de attenuante.

Não obstante estes defeitos, e outros menos notaveis, hoje mais sensiveis depois da apparição de Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Gounod e de tantos outros, ainda hoje são as suas composições procuradas; não ha muito tempo que se venderam algumas para Inglaterra por bom dinheiro.

Pouco temos que dizer das suas *composições sacras*; a difficuldade de as conhecer e apreciar, ainda é maior do que a de examinar as suas composições profanas; estas ao menos, achavam-se nos archivos dos theatros, onde um ou outro curioso podia ir tirar uma copia; as primeiras porém, enterradas como tem estado e ainda estão em Bibliothecas reaes, onde não entra viva alma, para não perturbar o estudo e a applicação das *Magestades e Altezas*, que nunca lá põem o pé—estão sempre invisiveis aos olhos do trabalhador e do critico.

A noticia que damos, da existencia das partituras de *Operas*, e de *musica sacra*, na Bibliotheca real da Ajuda, tiramol-a do Jornal do Commercio; não affirmamos positivamente que lá existam ainda, porque nos consta que o archivo se tem ido despoando *mansamente*, para completar a collecção da infanta D. Isabel Maria; já vê o leitor que a parabola da *raposa* e das *uvas*, tinha a sua rasão de ser.

As operas de Marcos Portugal, que existiam no archivo de S. Carlos, foram roubadas por um ladrão (ccc) chamado *Fiel* (!!) para as vender; oxalá que na Ajuda não esteja explorando tambem algum Fiel...

.....

Como dissemos, os manuscriptos estão fóra do alcance do trabalhador, que, se quizer conhecer alguma composição sacra do nosso maestro, tem de ir ouvir-a a alguma igreja de Lisboa, aonde uma execução *selvagem, brutal e indecente*, lhe provará o respeito e a gratidão dos nossos patriotas pelo maior vulto da nossa historia artistica.



Um escriptor estrangeiro, critico distincto e sabio musicographo diz, fallando das composições sacras do nosso maestro :

«Nous me connaissons qu'un très petit nombre de compositions de Portogallo, maître de chapelle du roi de Portugal. Elles ont de la grâce et un rythme agréable: mais rien ne les recommande au point de vue de la musique sacrée.»

Esta apreciação talvez seja um pouco severa. O nosso amigo e compositor Miguel Angelo Pereira, nos disse (como atraz referimos) que encontrára bellas composições sacras na Bibliotheca da Ajuda; entre outras, a fallada *Sequentia*; este juizo tem para nós tambem algum valor, por ser de um artista sério, que não dispensa elogios a quem não os merece.

Em Lisboa temos ouvido fallar muito bem do seu *Te Deum* (que lá intitulam *grande*) a pessoas de boa educação artistica e de gosto distincto.

As outras composições secundarias, não exigem menção especial; as suas *Sonatas* são mui fracas; das *Cantatas*, nada conhecemos; examinamos o *Hymno* de 1808, feito a D. João VI, que começa: «Eis Principe excelso»; é digno da pessoa a quem foi offerecido. É notavel a abundancia de Hymnos, que ha em Portugal e que formam um ramo especial da *industria artistica*; esperamos ennumerar-os um dia. O que é notavel, é a malicia refinada com que os nossos compositores ridicularisaram as altezas e magestades, *em musica*. . . . Artistas impertinentes, não é verdade?

O outro *Hymno* do nosso compositor, intitulado da *Patria* ou *patriotico*, tem um toque mais vigoroso e mais originalidade. Possuimol-o em tercetto, para Flauta, Rabeca e Violoncello.

Acabamos a analyse do estylo do nosso artista; sirva este trabalho apenas de ensaio e como precursor de outro mais sério.

Fechamos emfim, e despedimo-nos com saudade da biographia d'este grande homem, porque grande se tornou elle nas suas luctas artisticas; não era facil a victoria em um paiz, aonde

ao lado d'elle tinha rivaes, como Cimarosa, Paësiello, Generali, Piccini, Anfossi.

Em Paris, luctou ainda a sua opera *Non irritar le Donne*, gloriosamente contra a impressão produzida pelo *Matrimonio segreto* de Cimarosa, pela *Molinara* de Paësiello, e até pelo *D. Juan* de Mozart!

Na Allemanha tinha tambem adversarios respeitaveis em Reichhardt, (ddd) Winter, (eee) Hiller, (fff) Weigl; (ggg) e não obstante as suas operas (sobretudo as *buffas*) foram applaudidas em Vienna, em Dresden, em Breslau e em mais cidades da Allemanha.

A sua fama transpôz o canal da Mancha, e lá se escutaram as suas inspirações pelas vozes de dois grandes artistas: a Billington e Braham.

Até na Russia se ouviu o seu nome, quando ainda nos theatros de S. Petersburgo resoavam os applausos prodigalisados á *Serra Padrona*, aos *Filosofi imaginari*, á *Finta amante*, etc.

Applaudido no velho e no novo mundo, está hoje esquecido ingratamente n'um e n'outro.

No theatro de S. Carlos, ainda não se lembraram de escolher uma das boas operas de Marcos Portugal, para darem uma récita historica, e pagar um tributo de homenagem e de veneração ao primeiro compositor portuguez, satisfazendo assim uma saudade, que decerto compartilhamos com todos os artistas e amadores portuguezes.

A patria indigna, não se lembra de quem a illustrou com um nome respeitado; a patria indigna, levanta estatuas a bonecos coroados e não se lembra do dito profundo de Carlos V: «A LOS NOBLES LOS HAGO YO, PERO A LOS ARTISTAS SOLO DIOS.»

A ingratidão, sempre a feia e vil ingratidão!. . . .

Ainda não ha muito que um jornal de Milão (hhh) fallava honrosamente de Marcos Portugal, collocando-o a par dos primeiros compositores italianos do seculo XVIII e dando-lhe um lugar honroso na Historia da Arte. Que vergonha para nós e que lição!

Hoje falla a posteridade, e essa faz sempre justiça cedo ou tarde; essa, dá-lhe um lugar distincto no grande Panthéon da

Arte. Lá o vemos na illustre assembléa, no meio de Cimarosa, de Paësiello, Hasse (iii) Reichhardt e Zingarelli, na pleiada amavel dos compositores elegantes, graciosos, cheios de franca jovialidade e de espirito, que viveram no seculo *sans souci*.

A illustre conferencia discute a vinda do seu *Messias*, e é certo que não se enganaram, porque em 1792 nascia elle em Pessaro e chamava-se — ROSSINI.

RELAÇÃO DAS GRANDES CANTORAS E CANTORES QUE BRILHARAM
NAS OPERAS DE MARCOS PORTUGAL

Concluimos esta biographia, apresentando uma lista dos cantores eminentes e das cantoras admiraveis, que alcançaram grandes triumphos nas operas do nosso maestro. São outros tantos testemunhos da sua gloria.

Estes artistas pertencem quasi todos ao maravilhoso seculo XVIII.

a) CANTORAS

BILLINGTON (Weichsell) Elisabeth — Nasceu em Londres em 1765, de familia allemã, e morreu perto de Veneza em 1818. A sua voz tinha uma grande extensão e era de uma pureza admiravel. Durante a sua ultima visita a Londres, mediu-se brillantemente com a celebre Bandi, na *Merope* de Nazzolini.

Pouco depois teve logar um outro duello não menos terrivel com a famosa Mara, rival da nossa Todi; já anteriormente se tinham medido estas duas grandes artistas em 1785, na mesma cidade.

A Billington cantou em 1797, no *Fernando in Messico* de Marcos Portugal, opera que segundo Fétis, fôra escripta para ella. Parece que a repetiu depois em Londres. (Vide Burgh. *Anecdotes on Music*) Cantou ainda com Braham na *Argenide*, representada em Londres em 1806, no *King's theatre*.

BARILI (Bondini)—**Maria Anna**—Grande artista do mesmo seculo! Nasceu em Dresden em 1780, de paes italianos e falleceu em 1813.

Esta eminente artista, cantou em Paris, na *Donna di genio volubile*, no Theatro Louvois; foi depois da terceira representação d'esta opera, que a insigne cantora morreu no vigor do seu talento, com 33 annos de idade! Paris inteiro acompanhou-a ao cemiterio.

As qualidades da Barili eram: pureza admiravel, intonação irreprehensivel e vocalisação perfeita nas maiores difficuldades.

N. B. Esquecemos de mencionar as representações d'esta opera, no *Quadro synoptico e chronologico*.

GRASSINI—**Josephina**—Insigne artista. Nasceu em Varese (Lombardia) em 1773, e falleceu em Milão em 1850.

Um dos seus maiores triumphos, obteve-o no *Demofonte* de Marcos Portugal, que cantou na Scala em 1794, com Marchesi e Lazzarini.

Estreiou-se n'esta opera e no *Artaserse* de Zingarelli. Scudo, (jjj) fallando da representação do *Demofonte*, diz:

«Le succès de M.^e Grassini fut éclatant dans ces deux ouvrages, et son nom se repandit aussitôt dans toute l'Italie.» Fé-tis (kkk) diz quasi o mesmo:

«M.^e Grassini parut pour la première fois sur le théâtre de la Scala à Milan, au Carnaval de 1794. Elle y chanta avec Marchesi et le ténor Lazzarini, dans *l'Artaserse* de Zingarelli et dans le *Demofonte* de Portogallo. Ses succès furent éclatants dans ces deux ouvrages; dès ce moment elle se posa comme une des cantatrices les plus remarquables de l'époque, et bientôt après comme la première.»

A sua voz era um contralto puro, forte e de bello timbre; a sua declamação era perfeita e tinha um caracter de grandeza e de elevação que impunha e que subjugava pela sua expressão.

CATALANI—**Angelica**—Celebre cantora; nasceu em 1779 em Sinigaglia (Estados romanos) e morreu em 1849 em Paris.

Cantou em Portugal durante 5 annos, desde o inverno de 1801, até ao carnaval de 1806; os seus triumphos foram nas operas: *Morte di Semiramide, Sofonisba, Il Trionfo di Clelia, Argenide, Zaira, Merope, Fernando in Messico, Ginevra di Scozia, Il Duca di Foix e Morte di Mitridate.*

Marcos Portugal teve como vimos, relações com esta celebre artista e que só se interromperam, quando ella partiu em 1806 para Paris.

O seu talento como cantora, manifestava-se n'uma grande agilidade da voz, que lhe permittia zombar de quasi todas as difficuldades, sobretudo d'aquellas para que tinha uma facilidade natural; a sua intonação era pura e brilhava ainda mais n'uma voz de uma grande extensão; todavia, faltava-lhe a corda expressiva, assim como era tambem muito deficiente na declamação, ora fria, ora exagerada. Entretanto, como os defeitos da sua *arte de cantar*, não estavam patentes senão aos olhos da menor parte do publico, a maior cedía os seus applausos, vencida pelos *tours de force* da cantora italiana. Foi a Catalani que tornou a tão fallada aria: *Son regina*, celebre na Europa, e espalhou por toda a parte o nome de Marcos Portugal.

Na companhia de Crescentini tinha o bello ordenado de 6:400\$000 réis.

Emfim, considerada isoladamente, é inegavel que foi uma cantora de grande talento; todavia, as suas qualidades artisticas estavam mui inferiores ás da Billington, Barili, Grassini, Bordoni, Bandi, Mingotti etc.

GAFFORINI—Isabella—Insigne artista. Cantou nas seguintes operas do nosso maestro: *Le Donne cambiate*, na primavera de 1804; *Oro non compra amore*, no inverno do mesmo anno. Como se vê, brilhou sobretudo no *genero buffo*, que parece ter sido o seu favorito, pois no elenco da companhia, escripturada em 1801 por Crescentini para o theatro de S. Carlos, vem classificada: *prima-donna buffa*, com 3:520\$000 réis de ordenado.

STRINASACCHI — Tereza — Artista distincta; cantou em 1801 na opera *Non irritar le Donne*, quando se reabriu o *Théâtre italien*; coadjuvaram-na Raffanelli e Lazzarini. Esta cantora brilhou principalmente na Italia e em Paris, onde creou a sua reputação no *Matrimonio segreto* de Cimarosa, em que cantava admiravelmente. Parece que vivia ainda em 1828 em Londres, porém na maior miseria! Tereza Strinasacchi tinha nascido em Roma, em 1768; uma sua irmã: Anna Strinasacchi, cantou em 1787 em Mantua, como *prima-donna*, porém morreu nova.

SESSI — Marianna — Nasceu em Roma em 1776 e morreu em 1847, em Vienna d'Austria; esta notavel cantora, brilhou no *Artaserse* e em outras operas, sendo muito applaudida.

VERGÉ — Felice — *Prima-donna*, que levou a 10 de Junho de 1816, o *Trionfo di Clelia* em seu beneficio. Fétis não a menciona.

ECKART — Eufemia — *Prima-donna* que cantou com a Sessi na mesma opera *Artaserse* em seu beneficio; Fétis, não dá noticia d'esta artista na sua *Biographie universelle des Musiciens*.

Além d'estas 7 cantoras de primeira ordem, mencionamos ainda outras de menos talento, como: *Dorothea Bussani*, (companhia de Crescentini, 1.^a dama *buffa* com 2:400\$000,) *Carolina Griffoni*, (companhia de Crescentini, 2.^a dama *buffa* com 1:200\$000.) *Luiza Franconi*, *Tereza Appiani*; as duas ultimas, cantaram na *Merope*; e as seguintes de merito secundario: *Carolina Massei*, e *Teresa Zapucci*. *Guiseppa Pelliccioni*, *Orsola Palmi*, *Guiseppa Gianfardini*, *J. Piacentini*, *Nery Passerini*, *Francesca Barlesina*.

b) CANTORES

CRESCENTINI — Girolamo — Celebre sopranista; nasceu em 1766 em Urbani (Estados romanos) e morreu em Napoles. Can-



tou nas operas: *La Donna di genio volubile*, *La Morte di Semiramide*, *Sofonisba* e *Trionfo di Clelia*.

Foi elle que escripturou a Catalani e a Gafforini, como em-
prezario, em 1801.

Este cantor, n'uma récita de *Romeo e Giulietta* de Zingarelli, dada no palacio das Tuilherias em 1808, produziu sobre o auditorio uma tal impressão com a celebre aria: «Ombra adorata, aspetta», que as lagrimas saltaram dos olhos de Napoleão e de toda a côrte que estava presente; o imperador, não sabendo como retribuir semelhante talento maravilhoso, enviou-lhe o grau de Cavalleiro da Cor a de ferro.

SCHIRA — ... — Artista que cantou em S. Carlos na *Donne di genio volubile*, com Crescentini, Caporalini, etc.

F tis (d) indica um nome: *Francesco Vincenzo Schira*. Nasceu em Milão em 1812, em cujo Conservatorio estudou com Federici e Basili.

Em 1833 debutou na Scala com a primeira opera: *Elena et Malvina*. No anno seguinte, dirigiu o theatro Carcano, e em 1835 foi chamado a Lisboa para Chefe da orchestra do theatro de S. Carlos, (Santo Carlos, sic. F tis) onde fez representar em 1836 uma opera buffa: *Il Trionfo della Musica*. Escreveu a musica de uma grande quantidade de *bailados* que tiveram brilhante successo, alguns dos quaes foram tambem   scena nos theatros de Milão e de Vienna. Em 1837, deu em S. Carlos: *I Cavalieri di Valenza*, opera séria, que lhe mereceu da parte d'El-Rei o habito de Christo, (l'Abito del Christo, sic. F tis,) em testemunho de satisfa o pelo seu trabalho.

Sahindo em 1840 de Lisboa, partiu para Londres; esteve dois annos   testa do *Princess's Theatre* e succedeu a Benedict em 1844, no theatro de *Drury-Lane*.

Em 1848 estava ainda em Londres, mas depois perdem-se os traços da sua existencia; suppõe-se que volt ra a Lisboa, onde fallecêra do cholera.

Extrahimos esta noticia de Fétis, por nos parecer curiosa apesar de não ter relação com o primeiro artista, como se vê pela differença das datas; além d'isso, nunca ouvimos fallar n'este compositor, apcsar de ter aqui vivido durante 5 annos!

MOMBELLI—Domenico—Tenor celebre, e compositor no genero sacro; brilhou em S. Carlos nas operas: *Argenide*, maio de 1804; *Zaira*, estio do mesmo anno; *Fernando in Messico* em 1805; *Ginevra di Scozia*, inverno de 1805; no mesmo anno: *Il Duca di Foix*; no carnaval de 1806, *Morte di Mitridate*, e no outono, *Artaserse*. Fétis não menciona a sua estada em Lisboa, mas sim a de um seu filho: *Alessandro Mombelli*, que não conhecemos.

Este artista nasceu em 1751 em Villanova, perto de Vercelli e morreu em Bolonha, em 1835.

Na companhia de Crescentini, tinha um ordenado de 3:200\$.

MATTUCI—Pietro—Sopranista notavel; distinguu-se na *Argenide*, (Sebaste) com o antecedente (Serse); nas operas: *Fernando in Messico*, *Ginevra di Scozia*, *Il Duca di Foix* e *Morte de Mitridate*.

A sua estada parece ter sido de Maio de 1804, até ao carnaval de 1806; Fétis, nada traz a este respeito, apesar de fallar n'uma viagem que fez a Hespanha.

Nasceu em 1768 e foi discipulo do Conservatorio della Pietà, dirigido por Sala; as noticias da sua vida param em 1811.

Tinha em S. Carlos o ordenado avultado, de 3:800\$000 e vem classificado como 1.º soprano.

NALDI—Giuseppe—Excellent buffo italiano. Cantou no *Oro non compra amore*, no inverno de 1804. Nasceu em 1765 e brilhou em Londres, França e Italia; morreu em Paris, em 1820. Entre os artistas da companhia de Crescentini, vem um: Antonio Naldi, 1.º buffo; não sabemos, se tem algum parentesco com o antecedente; cantou só: *Le Donne cambiate*, primavera de 1804; tinha um ordenado de 3:200\$000, igual ao de Mombelli.

MARCHESI—Luigi—Insigne sopranista; brilhou em toda a Europa, onde era considerado como o primeiro cantor, no meado e fim do seculo XVIII.

Cantou o *Demofonte* na Scala, carnaval de 1794, com a celebre Grassini e o tenor Lazarini. Marchesi nasceu em Milão em 1755 e falleceu ahi mesmo em 1829. Em 1785, encontrou-se em S. Petersburgo com a nossa celebre Todi.

LAZZARINI—Gustavo—Excellent tenor. Cantou com o antecedente e a Grassini, o *Demofonte* na Scala, em 1794, e com a Strinasachi e Raffanelli, *Non irritar le Donne*, no theatro italiano em Paris.

Foi egualmente applaudido na Italia e em França.

BRAHAM—John—Celebre cantor; nasceu em Londres de familia israelita. Foi entusiasticamente applaudido na Inglaterra, França, Allemanha e Italia; tornou-se particularmente notavel na execução da musica de Hændel, a ponto de arrancar as lagrimas dos auditorios com a celebre aria: «Deeper, and deeper still.»

Este grande artista figurou com a Billington na *Argenide*, em 1806.

RAFFANELLI—Luigi—Excellent *buffo*; nasceu em 1752 n'uma villa da provincia de Lecce, reino de Napoles. Este artista foi muito applaudido na Italia, Allemanha, Inglaterra e França; n'este ultimo paiz, cantou no *Théâtre italien*, reorganizado pelo 1.º Consul Napoleão Bonaparte, a opera: *Non irritar le Donne*, tendo por auxiliares a celebre Strinasacchi e Lazzarini. Raffanelli alcançou a sua reputação, menos pela belleza da sua voz ou pela arte do seu canto, do que pelas suas excellentes qualidades como actor.

OLIVIERI—Ludovico—Primeiro baixo da companhia de Crescentini, com o ordenado de 1:040\$000 rs. Fétis não menciona

este artista, mas sim um A. Olivieri, violinista distincto, discipulo de Pugnani. Este artista, cuja vida foi muito aventurosa, esteve em Lisboa muito tempo, até 1814. Não sabemos, se tem alguma relação com o primeiro; as datas parecem concordar, porque o *baixo* Olivieri, cantou desde Maio de 1804 até ao outono de 1806, nas operas: *Argenide, Zaira, Fernando in Messico, Ginevra di Scozia, Il Duca di Foix, Morte di Mitridate e Artaserse*. Talvez que depois, cantasse em operas de outros authores e se demorasse em Portugal até 1814, anno que Fétis marca para a sua sahida.

PANIZZA — Pompolio — Tenor distincto; cantou no *Triomfo di Clelia*, (Tarquinio); brilhou na Italia e deixou um filho que foi compositor e bom professor de canto, em Milão.

ANGELLELI — Pietro — Cantor *buffo*; distinguu-se no *Triomfo di Clelia* (Porsenna). Era 2.º *buffo* na companhia de Crescentini, com 960\$000 réis.

Mencionamos aqui um nome identico de um outro artista, que teve aqui grande fama, porém anterior ao primeiro. É Giovanni Angeli, denominado *Lesbina*.

Nasceu em Sienna, em 1713. Esteve desde a sua juventude ao serviço do Rei de Portugal, e foi aqui muito estimado. Depois de algumas *aventures perilleuses*, (Fétis) retirou-se para a Italia e tomou ordens menores.

A sua voz era pura, de timbre distincto e forte, e muito extensa; a expressão era a sua qualidade caracteristica. Morreu a 10 de Fevereiro de 1778.

O artista: Pietro Angeli, que vem no elenco de Crescentini com a classificação de 2.º *buffo*, e com 960\$000 réis de ordenado, parece ser o mesmo que o primeiro.

Temos mencionado os cantores mais notaveis que se distinguiram nas operas do nosso compositor; acrescentamos ainda os seguintes, de que Fétis não faz menção:

Castrati: Caporalini e Zamperini; (não confundir com a cantora do mesmo nome) Praun, que fez os papeis de Scipione na *Sofonisba* e de Nerestano na *Zaira*; Rostrelli, Boscoli, Pedrozzi, Tavani, Domenico Nery e Gaetano Nery; (este ultimo tinha no elenco de Crescentini, o titulo de 1.º *buffo*, com 1:020\$000 réis) o segundo, figurou na *Ginevra di Scozia* (Rè) e *Zaira* (Lusignano). Terminamos com outros de ordem inferior: Francesco Gafforini, (Crescentini, 2.º tenor, 480\$000 réis). F. Senesi, Bonini, Carlo Barlasina, etc.

(a) *Neues hist. biogr. Lexicon de Tonkstl.* Vol III, pag. 754.

(b) *Dictionnaire historique des Musiciens.* Paris, 1810 e 1811. Vol. II, pag. 173.

(c) *Allgem. Lit. der Musik.*

(d) *A Musica*, Archivo Pittoresco, vol IX, 1866 pag. 77, 87, 95, 102, 127.

(e) *Gazeta da Madeira* de 1866 N.º 4, 6, 7, 8, 9, 10, 17, 18, 19 e 20: *A Musica em Portugal.*

(f 1) *Op. cit.*

(g 1) *Op. cit.*

(f 2) *Biographia de Marcos Portugal* por Innocencio da Silva, *Archivo Pittoresco*, pag. 290.

Esta data foi enviada do Rio de Janeiro a Innocencio da Silva.

Todas as diligencias que Joaquim José Marques fez a seu pedido, nos cartorios das diferentes parochias de Lisboa, não deram até hoje resultado algum. Resta pois saber a fonte d'onde I. da Silva houve esta informação, para se poder apreciar o seu valor. Fétis indica o nascimento de Portugal um anno mais tarde, em 1763.

(g 2) *Essai statistique*, vol. II, pag. ccvii, e *Archivo Pittoresco*, loc. cit.

(h) *Biogr. Univ.*, vol. VII, pag. 105.

(i) *Jornal de Modinhas*, de 1793, publicado por P. A. Marchal Milecent.

(j) O original autographo, está na Bibliotheca real da Ajuda.

(k) *La purissima Concezioni di Maria Santissima, Madre de Dio, cantata scenica da representarsi nell'Oratorio di S. Signoria il sig. . .* a 8 de Dezembro de 1788. (Vide o *Quadro synoptico das Operas.*)

(l) Este uso antiquissimo, ainda hoje se encontra na Italia; os artistas, e sobretudo os musicos, são lá conhecidos pelo nome e pelo appellido simplesmente; por exemplo: Leonardo Leo, Claudio Monteverde, Giovauni Lulli, Gaetano Donizetti, Giuseppe Haydn, Gioacino Rossini etc.

(m) Noticia communicada ao J. do Commercio, pelo professor de Musica, José Theodoro Hygino da Silva que a houve de seu mestre, Fr. José Marques da Silva.

(n) *Biogr. Univ.* vol VII, pag. 105.

(o) Borselli não podia pertencer á *Opera italiana*, como Fétis quer, (*loc cit.*) visto ter-se fechado o Theatro da Rua dos Condes, depois da expulsão da celebre Zamperini; entretanto, é provavel que pertencesse á Capella da Patriarchal, ou mesmo a alguns dos theatros do Paço em que se representava a opera italiana. O que parece fóra de duvida, é que recebera lições de canto de Borselli, porque o Cardeal Saraiva, diz na *Lista de*

alguns artistas portuguezes, pag. 48, que era : «optimo Mestre de Canto e cantava com excellente estylo em voz de Tenor.» Esquecemo-nos de mencionar até aqui, este facto ignorado por todos os seus biographos, por isso adiante o repetimos.

(p) Este celebre *Catalogo*, foi publicado pela primeira vez por M. de Araujo Porto-Alegre, na *Revista do Instituto historico do Brazil*, vol. xxix, pag. 290 a 292, anno de 1866. Este escriptor pretende dal-o como *autographo* e assim parecem acceptal-o, o *Jornal do Commercio* e I. da Silva, sem exigirem, como era licito em assumpto tão importante, uma prova mais forte do que a simples affirmacão de um escriptor, embora respeitavel. Denais, a authenticidade, fica, pelo que adiante deixamos dito, posta em duvida e por isso mesmo, bem necessario se torna uma prova mais evidente e mais acceptavel. Ficamos pois na expectativa.

(q) *Op. cit.*

(r) Traducção das palavras de Fétis, *loc. cit.*

(s) Fétis. *ibid.*

(t) *Dictionnaire lyrique et Histoire des Opéras*, etc. Paris 1869, pag. 62.

(u) *N. hist. biogr. Lex.* vol. III, pag. 754.

(v) T. Oom, *Ephemerides musicaes*, na *Revista dos Spectaculos*, vol. II, pag. 156.

(w) Vide o *Quadro synoptico e chronologico das Operas de Marcos Portugal*, no fim d'esta biographia.

(x) Fétis, *op. cit.*, pag. 106.

(y) *Ibid.* Eram Piccini, Zingarelli, Fioravanti, Grétry, Monsigny Reichhardt, Patziello, Cimarosa.

(z) Temos de rectificar aqui um erro commettido por Fétis. Diz este escriptor, que Schilling (*Encyclopedie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1835-1840, 7 Volumes gr. in-8.) confundiu, no artigo que traz sobre a Catalani, todas as datas; um dos suppostos erros de Schilling: a chegada da Catalani a Lisboa, em 1801, emenda Fétis com a data 1804; esta accusação é infundada, porque o escriptor allemão, cserveu bem; a prova temol-a no libretto da *Morte di Semiramide*, de Marcos Portugal, cantada no inverno de 1801 e em que ella fez o papel principal.

Os librettos da *Sofonisba*, carnaval de 1803; *Trionfo di Clelia*, 1803; *Argenide*, 13 de Maio de 1804; *Zaira*, estio do mesmo anno — refutam claramente a asserção de Fétis, que pretende fixar a sua chegada a Lisboa, no fim de 1804. Basça o celebre critico a refutação que faz da data de Schilling (1801) na representacão da *Clitemnestre* de Zingarelli e das *Baccanali di Roma*, de Nicolini, na Scala em que figurou a Catalani. Não contestamos a veracidade d'essas noticias, nem ellas estão em contradicção com as que referimos porque como a Catalani, cantou a *Morte de Semiramide* só no inverno de 1801, (como diz o felheto, que temos á vista) podia muito bem ter cantado as duas operas que Fétis menciona, no estio ou no outono d'este mesmo anno.

Parece-nos esta supposiçãõ verda: deira. Entretanto os 4 librettos de que acima fallamos, e que temos presentes, provam evidentemente que a Catalani estava em Lisboa, no inverno de 1801 eahi ficou até ao carnaval de 1806, como provamos com o libretto da *Morte di Mitridate*, em que a celebre cantora fez o papel de *Vonima*; Mombelli (Mitridate) Matucci (Zifare) Olivieri (Farnace).

Schilling, apesar de ter fixado bem a primeira data, errou depois, dizendo que a Catalani partira em seguida para Londres onde ficára até 1806, anno em que a dá em Paris.

Pelas informações fidedignas do Jornal do Commercio, sahio a Catalani de Portugal, só no outono de 1806.

Pelo que deixamos dito, se vê, que os escriptores estrangeiros foram mal informados da sua estada aqui; por isso esperamos com interesse pela noticia sobre a Catalani que sahirá brevemente á luz, no Jornal do Commercio de Lisboa, e que vem esclarecer muita cousa obscura a respeito da celebre cantora e dar bastantes novidades curiosas. Fallamos mais adiante, d'este trabalho.

(aa) *Essai statist.* Vol II, pag. ccvii.

(bb) Prova: o seguinte pasquim:

Que fazes João?
Fáço o que me dizem,
Como o que me dão,
E vou para Mafra
Cantar cantochão.

(cc) Vide a Biographia de José Mauricio Nunes Garcia, vol I, pag. 114, 115, e 116.

(dd) Balbi, *Essai statist.* vol II, pag. ccxiv.

(ee) Este facto vem confirmado n'uma carta de Luiz Marrocos, de 29 de Outubro de 1811:

«Concedeu S. A. R. 7 loterias para ajuda das obras do magnifico theatro de S. João, que está a edificar-se, e que pretende abrir-se para os annos de S. A. R.» etc.

Estas loterias fizeram-se a requerimento do Intendente geral da policia; a 1.ª, a 9 de Março de 1811; ainda n'este anno, mais duas; em 1812, duas e em 1813, ainda tres ultimas.

O theatro de S. João, tinha sido feito pelo risco de S. Carlos, segundo os desenhos do marechal de campo: João Manoel da Silva. Levantava-se no campo, outr'ora chamado *dos Ciganos*. Pelas noticias que restam d'elle, devia ser um grande e bello theatro, porque segundo testemunho fidedigno (Monsenhor Azevedo Pizarro, *Memorias historicas do Rio de Janeiro*) podia receber commodamente, na plateia 1:020 pessoas e contava 112 camarotes, distribuidos por 4 ordens.

A ornamentação era grandiosa; o scenario pomposo, e a tribuna real sumptuosa. O theatro foi inaugurado com o drama allegorico: *O Juramento dos Numes*, e uma peça apparatusa: *o Combate do Vimieiro*, (campanha da peninsula; acção perdida pelos francezes contra o exercito anglo-luzo).

Este magnifico theatro foi preza das chammas, na noite de 24 para 25 de Março de 1823, depois da representação dada para solemnizar o juramento de D. Pedro á nova constituição; ficou completamente destruido.

(ff 1) Da maneira como o Jornal do Commercio falla, a proposito d'esta nomeação, parece que fôra D. João VI, que tinha *destinado* o antigo Conservatorio dos Jesuitas «para a educação musical dos seus escravos.» É falso, pois D. João VI não deu nenhum destino novo ao antigo estabelecimento de Santa-Cruz, que estava florescente muito antes da chegada do regente; pelo contrario, foi D. João VI e as suas innovações fantasticas, que neutralisaram o effeito benefico do Conservatorio dos Negros e condu-

ziu este estabelecimento á sua ultima phase e á sua ruina. Para prova do que deixamos dito, lembramos o que atraz escrevemos, assim como o que dissemos na biographia de José Mauricio Nunes Garcia, sobre o *Conseratorio africano*.

(ff 2) *Archivo Pittoreesco*, vol. xi, pag. 351.

(gg 1) *Ibid.*, pag. 241.

(hh) Friedrich Christoph Gestewitz, compositor allemão. Foi Director do theatro de Dresden, em 1790. Estudou com Hiller e compoz algumas operas buffas; entre outras: *L'Orfanella americana*, representada em Dresden em 1790.

Nasceu em Prieschka a 8 de Novembro de 1753, e morreu em Dresden em 1805.

(ii) Um decreto estúpido e que já fazia prever a demencia da mulher, que para vergonha nossa, governava o paiz — prohibia ás mulheres a entrada no palco, dando o golpe mortal na *Opera italiana* e no *Theatro nacional*. Os jesuitas, authores do decreto, não queriam as mulheres no palco, queriam-n'as para si.

Oh! hypocrisia, como és vil e baixa! Oh reis barbaros e rainhas ineptas, que sois os ultimos entre os homens livres, reflecti! ou no presente, ou no futuro, a verdade vos stigmatizará com o sello do crime e da deshonra, assim como o fazieis ao réprobos e innocentes que mandaveis agrilhoar ás paredes das vossas masmorras e lançar nas vossas fogueiras.

(jj) O *Jornal do Commercio*, falla (N.º 4887 de 11 de Fevereiro de 1870) de um theatro da *Opera: S. João*, inaugurado no Rio de Janeiro a 12 de Outubro de 1813; porém no N.º de 22 de Fevereiro, menciona um outro theatro: *S. Pedro d'Alcantara*, inaugurado no mesmo anno e no mesmo dia e com a mesma peça: *O Juramento dos Nomes!*

Parece haver erro ou troca n'estes dois factos.

(kk) *Essai stat.*, vol. II, pag. cxxviii.

(ll) *Anuaes da opera russa desde a sua origem em 1755 até 1862*. S. Petersburgo, 1862.

(mmm) Celebre cantora do seculo xviii, 1728-1807. Esta aria que referimos, foi composta por Hasse, que temendo encontrar na Mingotti uma rival de sua mulher, quiz armar-lhe um rede, crivando-lhe a melodia de difficuldades; mas a artista percebendo a intenção do maestro, estudou-a e alcançou em toda a parte com a aria um triumpho completo, arrastando os auditorios com o seu canto expressivo e sublime.

nn. Naquelles bellos tempos ainda não se conhecia o que era tal cousa; os compositores italianos tinham mais misericordia com os ouvidos dos amadores. Contentavam-se com um *Rondó* despretençioso e agradável que deleitava o auditorio; hoje foi substituido pela *Cabaletta* insupportavel, banal e enojativa a ponto de causar dôres de estomago. Eis o que Lichtenhal *Dizionario e Bibliographia della Musica*, Milano, 1826, vol. I, pag. 107, nos diz d'este artificio musical:

• Nell' antico Rondó il poeta e massime Metastasio: dando al personaggio ad esprimere *a parte* un sentimento di tenerezza, di dolore o di gioia, apprestava in turale occasione al compositore di musica per l'invenzione di simile cantilene.

• Ma ora, essendo la musica tutta rivolta alla sensualità e al diletto, non solo nelle Arie moderne, ma anche ne' Duetti e Terzetti ancora, e persino ne' Finali occupano simili cantilene, in ogni genere di situazione e d'affetti, il posto primario, di melo che, dopo un picciolo Andante od An-

dantino la *Regina Cabaletta* apre la ridente bocca, e canticchiando una specie di Walzer con un ritmo e prosodia stravolta, modula co' graziosi e languenti *si e no* nella favorita Terza e Sexta minore, e vola sulle ali d'un dolce Eco tutta giubilante e gorgheggiante a tuono. Il Coro ed i subalterni applaudono tosto, ed Ella, tutta compiacenza, torna subito a ribeare codesti suoi fidi subditi, ripetendo coll' uniforme pizzico degli strumenti la celeste melodia; e questi accompagnano non di rado con galante mormorio le ultime cadenze, con cui termina immediatamente il pezzo sublime, affinché non perdisi la delicatissima e dolcissima illusione del *non plus ultra* dell' odierna espressione musicale.

Um dos compositores da eschola moderna, que tem levado a *cabaletta* até ás ultimas consequencias para a paciencia dos ouvintes e para a *musica sensualista*, é G. Verdi, a quem compete por isso uma boa parte do espi-rituoso e ironico commentario que transcrevemos do livro de Lichtenthal.

(oo) A vida, a actividade, o genio, as obras admiraveis d'este artista gigantesco não existem para Portugal. Nem as suas composições para Orgão, nem as de piano, nem os seus admiraveis Choräle, nem as suas esplendidas Missas, emfim nada, nada, nada, aqui se conhece.

Miseria, Miseria, omnia Miseria!

(pp) Com Gluck succede o mesmo. Apenas em S. Carlos se cantou ha 69 annos, uma opera d'este genio immortal; todas as inspirações sublimes e todas as bellezas immorredouras que enchem a admiravel partitura de *Orfée et Euridice*, desde o Côro do 1.º Acto, até á admiravel, sublime e inexcidível phrase: «J'ai perdu mon Eurydice», tudo foi insufficiente para fazer reviver a partitura.

Miseria, Miseria, omnia Miseria!!

«Der unerreichste aller Meister» — Beethoven.

(qq) Homem desconhecido em Portugal.

Operas. —

Oratorios. —

Cantatas. —

Musica de orgão. —

Miseria, Miseria, omnia Miseria!!!

(rr) Mozart; d'este compositor cantaram-se em S. Carlos apenas as operas:

Clemenza di Tito — 1806.

D. Juan — 1838.

Ultimamente tem-se repetido com estropiações successivas, até se chegar ao *disederatum*, alcançado ha dois annos ou tres, com uma execução que fez fugir os ouvintes, cobertos de pejo e de vergonha, perante uma execução selvagem.

Miseria, Miseria, omnia Miseria!!!!

(ss) Weber; homem desconhecido em Portugal. Ainda em S. Carlos não soou até hoje uma só nota do *Freischütz*, de *Oberon*, da *Euryanthe*, da *Preciosa*. Ouvimos dizer que o tenor Mongini fizera os maiores esforços para se levar a primeira opera á scena para brilhar n'ella, porém tudo foi em vão.

Miseria, Miseria, omnia Miseria!!!!!

(tt) Beethoven, homem desconhecido em Portugal.

Nunca aqui se executou uma *unica Symphonia* do grande genio allemão.

Miseria, Miseria, omnia Miseria!!!!!!

No Concerto dado ultimamente pela *Associação musica*, a 8 de Junho de 1870, devia-se executar o celebre *Andante* da *Symphonia em Lá*; mas um atrazo na copia das partes da orchestra, adiou indefinidamente a execução do primeiro trecho de Beethoven, que se tocava em Portugal. A fatalidade em tudo nos persegue! Ficaremos mais um anno em completa ignorancia, até que a *Associação musica* se lembre novamente da sua ideia.

(uu) Homem desconhecido em Portugal.

Romeo et Juliette, Symphonie dramatique. —

Harold en Italie, symphonie. —

Symphonie fantastique. —

Messes des Morts. —

L'Enfance du Christ.

Miseria, Miseriae, omnia Miseria!!!!!!

(vv) As composições de Mozart só começaram a ser apreciadas na Italia depois da apresentação que Rossini fez d'ellas aos italianos, nas obras do segundo periodo da sua carreira, sobretudo no *Barbiere di Siviglia*, que em certas cousas, é o ecco de *Figaro's Hochzeit*, modificado, bem entendido, pelas qualidades particulares do compositor de Pesaro.

(ww) O nome verdadeiro d'este compositor é *Marcello Bernardini*; o appellido «de Capua», provém da cidade aonde nasceu. As suas operas foram applaudidas, sobretudo as do genero *buffo*.

Em S. Carlos, cantou-se d'este author: *Il Comte di Bellumore*. — 1791.

(xx) *N. hist. biogr. Lexicon*. vol III; pag. 754.

(yy) Examine-se o *Allegro, ma non troppo* = *Sensations douces à la campagne* = phrase das 1.^{as} *rabecas*, imitada pelas 2.^{as}, repetida depois pelo *oboés*, renovada pelos *clarinetes e fagotes*, e atacada no 27.^o compasso por toda a orchestra; veja-se ainda na mesma *Symphonia* = *Scène près du ruisseau* = phrase das 1.^{as} *rabecas*, imitada pelo *oboés e fagotes*; no mesmo trecho, 14.^o compasso: 1.^o *solo* dos *clarinetes e fagotes*, depois *flautas, clarinetes, fagotes, 1.^{as} rabecas e violoncellos*; *tremolo* no resto da orchestra; recommendamos enfim a analyse da = *Reunion joyeuse des villageois* — phrase das 1.^{as} e 2.^{as} *rabecas e violetas*, e = *Chant des bergers* = . Os exemplos não tem conta.

Quando é que a orchestra de S. Carlos se lembrará de abrir os olhos á cegueira universal, facultando-lhes os thesouros inexgotaveis, innumerados, e inexcediveis das *Symphonias* do genio allemão?

Poderão objectar que não é musica para a nossa gente; isso, é uma objecção absurda a que só um idiota poderá prestar ouvidos; seremos nós então o unico povo da Europa incapaz de apreciar o que ha de mais bello no genero instrumental? Não nos queiramos passar tão triste e miseravel attestado, que nos reduz á ultima classificação, como povo incapaz de sentimento artistico.

Haja vontade e coragem na orchestra do nosso theatro lyrico que em querendo, sabe muito bem cumprir o seu dever; não reservem só para um concerto extraordinario, aquillo que se devêra ouvir, sentir e comprehender todos os dias para retemperar a alma gasta do ouvinte, que vem procurar no theatro uma distração e um allivio aos pezados encargos do dia.

Dêem-lhe a ouvir a musica que retempera, que fortalhece, que encanta que educa, que enthusiasma a alma bem formada; que seja S. Carlos um templo, um refugio contra o mau gosto que nos attaca por todos os lados;

que não haja um culto exclusivo n'essa casa; que seja um templo pantheista aonde se admirem todas as manifestações do bello na Arte, sem se olhar, nem a nomes, nem a titulos.

É uma vergonha, que no primeiro theatro lyrico de Portugal, não se tenha ouvido até hoje uma opera de Weber, uma opera de Mozart, (como deve ser) ou uma Symphonia de Beethoven!

Recommendamos estas linhas aos artistas da orchestra de S. Carlos; da sua boa vontade depende a realisação d'aquillo que pedimos em nome de todos os verdadeiros amadores portuguezes; esperamos da illustração e do sentimento artistico de tanto professor distincto, um sincero auxilio para transformar os desejos de nós todos, n'uma realidade palpavel.

(zz) Assistimos n'esta ultima estação musical de S. Carlos, á representação do *Ernani*, (por signal, que foi detestavel, pelos cantores) e tivemos a paciencia de seguir a partitura desde o primeiro compasso, até ao ultimo; pois podemos declarar, sem faltar á verdade, que em cada *tres* compassos, havia pelo menos *um*, em que figuravam os *pratos*; era um barulho impossivel, e tanto mais insupportavel, que estavamos proximos da orchestra.

Em todas as 10 Symphonias de Beethoven, não se encontra um *unico compasso de grosse caisse, tam-tam ou pratos*, e note-se que são estas as composições orchestraes que produzem o effeito mais surprehendente.

A orchestra de Beethoven, compõe-se além do *quartetto*, apenas de *flautas, oboés, clarinetes, trompas, fagotes e contra-bajos*.

Que simplicidade de meios, e que resultados extraordinarios!

(aaa) *Memoires de Hector Berlioz*. Paris, 1870, pag. 64.

(bbb) *Ibid.* Em Nota:

«Je trouve même l'épithète *honteuse*, insuffisante pour flétrir ce passage. Mozart a commis la contre la passion, contre le sentiment, contre le bon goût et le bon sens, un des crimes les plus odieux et les plus insensés que l'on puisse citer dans l'histoire de l'art.»

Berlioz no fogo da sua indignação não se lembrou, de que o seu idolo *Gluck*, que elle eleva ás alturas mais ignotas (Vide *Soirées de l'Orchestre*. Paris, 1853, e *A travers chants*, *ibid.*) tambem commetteu um crime identico na partitura do seu aliás admiravel *Orphée et Euridice*, introduzindo no papel que Segros desempenhou, uma série de *vocalises* de muito mau gosto.

(ccc) *Jornal do Commercio*, de 22 de Fevereiro de 1870.

(ddd) Distincto compositor allemão do seculo xviii. Nasceu em Koenigsberg em 1752, e morreu em Halleem 1814. Deixou um grande numero de operas sérias e buffas, entre as quaes se distinguem, *Brenno*, *Rosmonde*, *Bradamante*; no segundo genero é notavel a opera *Die Geisterinsel*. Reichhardt foi tambem um escriptor theorico e critico distincto; os seus escriptos *politicos*, dão-n'o a conhecer como um dos poucos homens que na Allemanha comprehendieram logo a *Revolução franceza* e fizeram justiça aos seus heroicos feitos.

(eee) Compositor de merito. Nasceu em Mannheim em 1754, e morreu em Munich em 1825.

Entre as suas operas distinguem-se *Das Labyrinth*, *Maria von Monteban* e *Das unterbrochene Opferfest*, a sua obra prima e que ainda hoje é representada com grande applauso nos theatros da Allemanha. A sua reputação está tolhida quasi circumscripta a este paiz.

(fff) O seu verdadeiro nome é: *Johann Adam Hüller*; nasceu em Wendischhossig (Silesia) em 1728, e falleceu em Leipzig em 1804. Foi notavel como fundador e director do hoje celebre Conservatorio de Leipzig.

Seu filho, Friedrich Adam Hiller (1768-1812) deixou algumas operas comicas, composições distinctas, ainda hoje applaudidas na Allemanha; entre outras: *Das Nixenreich*, *Das Donauweibchen*, e *Das Schmuckkästchen*.

(egg) Compositor distincto; nasceu em Eisenstat (Hungria) e morreu em Vienna d'Austria a 3 de Fevereiro de 1846.

Entre as suas composições, distingue-se sobretudo a sua opera: *Die Schweizerfamilie*, ainda hoje celebre na Allemanha; esta reputação é merecida, pois a opera que ouvimos na sua patria, tem bellas inspirações, sobretudo pelo lado melodico. Em S. Carlos se representou em 1820: *Il Rival di se stesso*, d'este author opera escripta originariamente para a Scala.

(hhh) Não reproduzimos a nota do jornal italiano, porque o tinhamos em uma folha volante, que perdemos; todavia lembramos o numero do *Jornal do Commercio* em que a citação se encontra; é de 22 de Dezembro de 1869, N.º 4:847.

(iii) Celebre compositor do seculo XVIII; nasceu em Bergedorf, perto de Hamburgo em 1669 e falleceu em 1783, em Veneza. Este author teve uma reputação universal no fim do seculo XVIII e foi considerado no seu tempo como o primeiro compositor dramatico, até que o apparecimento de Mozart e de Haydn o fizeram esquecer. Entre as suas operas distinguiam-se: *Artaserse*, *Alessandro nell' Indie*, *Arminio*, etc.

Estas composições tinham muito merito para aquelle tempo; os seus cantos eram de uma grande suavidade, bem construidos, e uniam-se fielmente á expressão das palavras; a execução que os cantores admiraveis d'aquelle tempo davam ás suas arias, augmentava tambem o seu prestigio e a sua fama; todavia a falta de expressão energica e de verdade dramatica nas suas ideias, a pouca variedade das suas fórmulas musicas e a pobreza da sua harmonia, lançou-lhe as obras no esquecimento, desde que Haydn e Mozart revelaram pelas eminentes qualidades das suas composições, todos os defeitos de Hasse, contrabalançando ainda as vantagens d'este ultimo, com talentos superiores.

Foi este compositor, que ouvindo em Milão o *Mithridate* de Mozart, composto aos 13 annos e representado em 1770, em concorrência com o seu *Ruggiero* — soltou aquellas propheticas palavras: ESTA CRIANÇA FAZER-NOS HA ESQUECER A TODOS! oraculo profundo que o tempo não ousou desmentir.

(ijj) *La Musique ancienne et moderne*. Paris, 1854, pag. 2.

(kkk) *Biogr. Univ.*, vol. iv, pag. 87.

(lll) *Ibid.*, vol. vii, pag. 465.

PORTUGAL (Simão)—Irmão do antecedente. Posto que muito inferior em talento, foi entretanto um compositor habil e agradavel, que mesmo nas operas em que collaborava com seu irmão, se soube fazer applaudir.

A sua actividade artistica exerceu-se principalmente no Rio de Janeiro, aonde trabalhou para o *Conservatorio africano* e para a Capella Real. Em Lisboa pouco escreveu, se exceptuarmos algumas composições feitas para a Capella de D. João VI e algumas

Quadros PORTUGAL, Ingeiro.

Anno	Dia, Est	Fundamentos e Observações
1788		Fétis (Biograph. Univers. des Musiciens, vol. vii, p. 105.)
1788	Meze	"
1790	Prin	"
1790		Journal do Commercio.
1808	15 de	Gi Romani.
1808	Out	onseca Benevides. (Arquivo Pittoresco, vol ix, p. 149.)
1810	10 de	"
1811	17 de D	tis, Larousse. (Dictionnaire lyrique des Opéras, p. 8.)
1815		"
1815		Journal do Commercio.
1816	10 de	"
1817	22 de	"
1817	8 de N	"
1819	25 de	"
1819	13 de	"
e Operas com datas duvidosas		
		Journal do Commercio.
1787	17 de D	"
1788	25 de	"
1789	25 de	"
1789	13 de	" ; trad. do ital. : =Le trame diluse. =
1790		" =I viaggiatore felice.
1790		"
—		" =La villa.=
1802		" =L'ecquivoco.=
1802		"
1802		" ; pelos escravos do Conservatorio.
1812		"
1813	12 de	"
1817	7 de N	"
180?		Fétis.
180?		" ; parece ser a mesma que = Le Donne cambiate.=
180?		"



arias e duettos isolados, que ainda hoje se encontram. O seu instrumento favorito era o piano, que tocava muito superiormente a seu irmão. Viveu quasi sempre no Rio de Janeiro.

POUSÃO (Fr. Manoel)—Monge natural do Alandroal (Alemtejo) e filho de Lourenço Rodrigues e Brites Fernandes. Professou o instituto augustiniano no convento de Nossa Senhora da Graça em Lisboa, a 16 de Maio de 1617. Foi discipulo de Antonio Pinheiro e muito estimado por D. João IV, que o elevou ao cargo de Mestre de Capella no convento de Lisboa; foi tambem pelas suas virtudes ecclesiasticas, nomeado Visitador da provincia e Mestre dos Noviços.

Morreu em Lisboa, a 16 de Junho de 1683 com quasi 90 annos. Publicou:

1.) *Liber passionum et corum, quæ a Dominica Palmarum usque ad Sabbatum Sanctum cantari solent.* Lugduni (Lyon) apud Petrum Guilliminis, 1576, in-fol.

2.) *Missa Defunctorum, a 8 vozes.*

3.) *Vilhancicos e Motetes.* Existiam na Bibliotheca da Musica, em Lisboa.

PURIFICAÇÃO (João da)—Natural de Lisboa, aonde morreu a 19 de Janeiro de 1651. Pertenceu á Congregação do Evangelista, que professou no convento de S. Eloy, em Lisboa. Foi discipulo de Duarte Lobo, e deixou:

Varias obras musicas. Ms. Grande parte se conservava na Bibliotheca real de D. João IV e em diversos conventos da sua congregação.

Q

QUEIROZ (Bernardo José de Souza)—Author supposto do drama o *Juramento dos Numes*, que segundo indicações mais

exactas, parece ter sido composto por Marcos Portugal. (a) Queiroz era mestre e compositor do theatro de S. João (opera) do Rio de Janeiro.

(a) Vide a lista das : *Burlettas e peças secundarias, cantadas no Rio de Janeiro*, pag. 83 d'este volume.

R

REBELLO (João Lourenço ou João Soares)—Foi Caminha o berço d'este musico celebre; (a) ali nasceu em 1609, filho de João Soares Pereira e D. Domingas Lourenço Rebello. Aprendeu a musica provavelmente na Capella ducal de Villa Viçosa, pois em 1624, encontramol-o já ao serviço da casa de Bragança. Foi um dos nossos primeiros compositores, se dermos credito a Machado: muitissimo distincto nas suas producções, que brilhavam pela *originalidade das ideias e pela inspiração elevada*, que as animava. A maior parte das suas composições, que eram *sacras*, foram executadas na Cathedral de Lisboa, cuja direcção estava encarregada a seu irmão, Marcos Soares Pereira. Teve a honra de ser Mestre de D. João IV, emquanto Duque de Bragança; dizemos *uma honra*, por ter sido este um grande artista. O principe remunerou-o largamente com a doação de varias commendas, fôro de fidalgo, etc.

Já dissemos, que D. João IV era artista, e como tal respeitava e venerava aquelle que fôra seu Mestre e que era então um dos mais illustres artistas de Portugal. A sua estima, chegou a ponto de lhe dedicar uma das suas obras, a *Defensa de la Musica moderna*; D. João IV fez o seu dever. Depois de Deos, vem o artista, seu verdadeiro representante na terra.

Rebello morreu a 16 de Novembro, de 1661, na sua Quinta de S. Amaro, perto de Lisboa, e jazia sepultado na parochial igreja da Encarnação, no logar da *Appellação*, perto de Lisboa.

Um livro de *Psalmos e Misereres*, publicado em Roma, parece indicar ter feito alguma viagem á Italia. Compoz:

1.) *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes, et Miserere.* Romæ, Typis Maurittii et Amadæi Belmontiarum, 1657, in-4.º, 17 vol. fol. gr. São: *Psalmos, Magnificas, Lamentações e Misereres, a 16 vozes, com baixo obrigado.*

2.) *Victimæ Paschoalis, a 8 vozes: duas a 1 de Compassinho, e a 2 de prolação maior.*

3.) *Missas a 4, 5 e 6 vozes, de Estante.*

4.) *Psalmos de Vesperas, a 4 vozes, idem.*

5.) *Hymnos das Vesperas, a 4 vozes, idem.*

6.) *Missa a 39 vozes, offerecida a D. João IV, quando fazia este numero de annos.*

7.) *Missa de coros, a 8 e a 10 vozes.*

8.) *Missa a 17 vozes.*

9.) *Te Deum Laudamus, a 9 vozes.*

10.) *Regina cæli lætare, a 8 vozes.*

11.) *Invitatorio de Defuntos, a 3 e a 8 vozes.*

12.) *Parce mihi, a 12 vozes, para as exequias do principe D. Theodosio, pae de D. João IV.*

13.) *Spiritus meus attenuabitur, a 8 vozes, para as exequias de Luiz XIII, celebradas na igreja de S. Luiz em Lisboa.*

14.) *Missa de Defuntos com a Sequencia e Responsorios, a 12 vozes.*

15.) *Credidi propter quod locutus sum, a 12 vozes.*

16.) *Joseph, Filii David nocte timere, motete a 3 vozes.*

17.) *Vilhancicos da Conceição, Natal e Reis, a 4, 6, 8 e 12 vozes.*

18.) *Diversos tonos, a 4 vozes.*

A maior parte d'estas composições, estavam archivadas na Bibliotheca musical de Lisboa, aonde tambem se encontrava o retrato de Rebello, mandado ali collocar pelo seu protector e amigo.

(a) Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. VII, pag. 194, diz *excellent compositeur portugais.*

REBELLO (Manoel)—Mestre de Capella em Evora. Viveu na primeira metade do seculo XVII (1625) e era natural de Avis (Alemtejo).

As suas composições estavam na Bibliotheca de Lisboa e eram :

- 1.) *Parce mihi, a 6 vozes.*
- 2.) *Laudate Dominum, a 3 vozes.*
- 3.) *4 Misereres do quarto tom, a 3 coros.*
- 4.) *Quommodo scdet sola civitas, a 3 e a 5 vozes.*
- 5.) *Domine quando veneris, a 4 vozes.*
- 6.) *Omnes gentes plaudite manibus, motete a 8 vozes. Estante 35, N.º 801.*
- 7.) *Ave Virgo graciosa, a 4 vozes. Estante 33, N.º 770.*
- 8.) *Ave regina cælorum, a 4 vozes. Estante 33, N.º 771.*
- 9.) *Missa a 12 vozes do primeiro tom. Estante 36, N.º 808.*

Y Rebello que pudo desde el monte
Pindo baxar al Acheronte, etc. (a)

(a) Manoel de Faria, *Fonte de Aganipe, part. 2. Poem. 10, num. 72 e 73.*

REGO (Antonio José do)—Compositor dramatico e pianista. Ignoramos as circumstancias pessoaes d'este artista.

Forneceu algumas Operas ao theatro de S. Carlos. Eram :

- 1.) *Il Conte di Saldagna*, em 1807; em collaboração com outros.
- 2.) *Triunfo d'Emilia*, no mesmo anno.
- 3.) *L'ingano felice*, em 1817.
- 4.) *Elisabetha*, em 1826.

Para piano, escreveu :

A Batalha do Bussaco. Peça militar e historica para Forte-Piano, 1812.

Tambem foi director e editor de um *Jornal de Modinhas*, que se publicava no mesmo anno.

REGO (Pedro Vaz)—Nasceu em Campo-Maior, (a) a 8 de Março de 1670; foi filho de Manoel Vaz Rego e Brites Lopes. Estudou a musica no Seminario d'Evora, sendo ahi discipulo de Melgaço. Foi primeiramente Mestre de Capella na cathedral de Elvas e depois (em 1797) director da Capella da Claustra d'Evora em cuja cathedral foi bacharel. Ahi morreu exercendo as funcções de reitor do Seminario, a 8 de Abril de 1736. Jaz no convento da Cartuxa, fóra d'essa cidade.

Deixou-nos as seguintes composições que ficaram manuscriptas:

THEORIA

- 1.) *Tratado de Musica*; ficou incompleto.
- 2.) *Defensa sobre a entrada da novena da Missa «Scala Aretina»*, composta pelo P.^o Francisco Valls, Mestre da Cathedral de Barcelona. (b)

Fétis (c) traz o titulo um pouco alterado, sic.:

— *Defensa sobre a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina*, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da Cathedral de Barcelona.

PRATICA

- 3.) *Missa, a 4 coros.*
- 4.) *Missa, a 2 coros.*
- 5.) *Duas missas de Estante*, com os titulos:
 - A 1.^a *Tantum ergo Sacramentum*, com um rarissimo enigma no *Agnus Dei*. (d)
 - A 2.^a *Ad omnem Tonum*; Machado diz que esta obra não tinha egual (!)
- 6.) *Psalmos, a 4 coros.*
- 7.) *Hymnos, Motetes e Graduaes, a diversas vozes.*
- 8.) *Lamentações da Semana Santa, a 3 coros.*
- 9.) *Textos da paizão, a 4 vozes.*
- 10.) *Vilhancicos do Natal e Conceição, Epiphania, e de varios Santos*; a musica e as palavras eram egualmente do author.

Escreveu mais:

11.) *En alabanza de la Salve Regina que compuzo en musica, su alteza real la serinissima princeza de las Asturias*; romance heroico, fol., sem logar de impressão. Consta de 20 coplas.

A maior parte das obras que acabamos de mencionar existiam ainda no tempo do cardeal Saraiva (e) no cartorio de musica da cathedral de Evora.

(a) Não em Evora como diz Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. VII, pag. 201.

(b) Forkel, *Allgem. Litterat. der Musik*, pag. 499, dá estas obras como existentes na cathedral de Evora.

(c) *Ibid.* loc. cit.

(d) Provavelmente algum canon enigmatico.

(e) *Lista*, pag. 49.

REIS (Gaspar dos)—Distincto professor de musica, e discipulo do celebre Duarte Lobo. Foi Mestre da igreja parochial de S. Julião (1630) e assumiu depois a direcção da Capella da Cathedral de Braga, aonde morreu.

Compoz:

Missas, Psalmos, Motetes e Vilhancicos, a diferentes vozes.

Os authographos d'estas composições existiam na preciosa bibliotheca de Francisco de Valhadolid. (a)

(a) Vide a sua biographia, letra V.

REIS (João dos)—Musico da Capella Real do Rio de Janeiro, em 1822 e um dos discipulos do celebre *Conservatorio africano*, fundado pelos jesuitas. Este mulato era considerado como o primeiro *baixo* do Brazil; Balbi, diz-nos que D. João VI o comparava com Mombelli pela semelhança da sua voz com a do celebre artista italiano. Espanta-nos esta asserção do celebre geographo, porém não comprehendemos que relação se podia encontrar entre a voz de *tenor*, de Mombelli (a) e a de *baixo profundo*, de Reis, para estabelecer entre elles uma comparação. Ou Balbi se enganou, ou esta opinião é de D. João VI, e então opinião de rei.

(a) Este Mombelli podia ser ou Alessandro Mombelli, que cantou em Lisboa com pouco exito, ou Dominico Mombelli—o celebre tenor, d'este nome.

REIS (José da Silva)—Sabio contrapontista do fim de seculo XVIII e um dos nossos mais distinctos violoncellistas.

Conhecemos este artista por um documento que se encontra no principio da *Nova Instrucção musical*, e que este artista assignou. É uma carta dirigida a Solano, em que elle, depois de uma analyse sussincta das theorias seguidas no livro, que elle não se cança de elogiar, o convida a publical-o para honra da nação portugueza e utilidade dos professores e curiosos. A carta vem datada de 15 de Março de 1763.

RESENDE (André de)—O antiquario mais illustre de Portugal, segundo a authorisada opinião de Ferdinand Denis; nasceu em Evora em 1506, como se prova pelo seu testamento, escripto no 1.º de Dezembro de 1573, no qual declara que ao tempo em que o fazia, (9 dias antes da sua morte) contava sessenta e sete annos de idade. (a) Foram seus paes, Pedro Vaz de Resende e Angela Vaz de Goes, de illustres familias do reino. Eradadamente se tem escripto que André de Resende era irmão do não menos celebre Garcia de Resende. (b)

O character artistico do primeiro author, revelado nos seus trabalhos de archeologia e historia, fez com que o Conde de Razynski o inscrevesse no *Diccionario historico-artistique*; (c) aqui apresentamos tambem o seu nome, por isso que se distinguio no seculo XVI pelos seus escriptos musicaes. Barbosa cita uma *Carta* do nosso antiquario a Bartholomeu Quebedo, em que lhe dá noticia das suas composições. (d) A *Carta*, versa principalmente sobre averiguações historicas e ethnographicas, e apenas duas paginas se referem á musica; mas essas são interessantissimas não só para a vida do artista, como tambem para a *historia da musica* em Portugal, no seculo XVI. André de Resende recebêra uma *Carta* de Bartholomeu Quebedo, sacerdote da Egre-

ja de Touro, a 13 de Janeiro de 1567, a qual fôra escripta em Junho do anno anterior, recitando que o seu amigo extranhasse a lezura da resposta, desculpava-se, compensando-o com uma longa carta, datada de Evora de 11 de Maio de 1567. Pela resposta de Andre de Resende, se vê que Bartholomeu Quebedo o tinha censurado por causa da musica de um *Officio de Sam Gonçalo*; Resende desculpava-se, attribuindo parte dos erros ao typographo inexperiente. Tão tomo podemos seguramente inferir, que antes do anno de 1566, ja existia em Portugal uma typographia de musica. Eis as proprias palavras de Rezende:

«Admiravelmente exalta o *Officio de Sam Gonçalo, Confessor*, por mim composto. Na verdade folgo, e como te seja muito afeiçoado, não só digo, mas exulto. Comtudo, em demasia censuras a modulação do canto. Que haverá ahí que não censure? quando tão estropiadamente foi ella impressa, que eu proprio que a compuz, nem a conheço, nem julgo poder cantal-a de maneira alguma. Porém, espero, que, lançando tu ao typographo a mesma culpa attribuida por mim, em razão da tua equidade, não poderei ser apreciado. Oh varão doutissimo, tendo apresentado o autographo da minha mão nas sessões feitas pelos padres Pregadores do instituto de Santarem, approvada a escriptura, e o exame do canto confiado a Frei Isidoro, teu patricio, e muito perito em composições musicas, e a mais outros quatro, para que nos seus mosteiros o ensaiassem no côro. Os quaes tendo cantado uma e outra vez sem offender os ouvidos, vieram dizer aos padres, que não só approvavam a modulação, mas que tambem tinham ficado encantados com ella. E como de commum accordo dissessem que merecia ser acceito, fui chamado á sessão, aonde publicamente me elogiaram, desejando-me todas as felicidades. Acrescento mais. Todos aquelles que depois d'isto voltaram para Lisboa, vieram gabar-se-me, de que, juntamente com o padre Provincial, (Fr. Francisco Foreiro) cantando este *Officio* no barco, com a alegre suavidade do canto se haviam distrahir do aborrecimento da viagem. Foi dado, depois d'isto, para se imprimir a um monge, varão em verdade douto e probó, mas inexpe-



riente na arte typographica, e não sei se tão perito em cantar. Parece-me para mim impossivel que possa ser cantado, a não ser que afinal se restitua a modulação á verdade do proprio autographo, depois dos desconcertos do typographo ignorante. Não digo isto como se pretendesse isemptar-me de toda a culpa, e a quizesse lançar á custa do typographo. Nem tu, de outra sorte, me absolvas da culpa, se, desbastados os erros, a composição parecer malsoante. Se algum defeito existe por causa da pouca arte, confesso que isso me cabe. Com quanto não seja completamente alheio a esta arte, trabalhei n'ella tanto, quanto competia a um homem destinado para o côro e para o altar. A gloria de Musico distincto nunca ambicionei. Tão sómente, como alguns Officios da nossa igreja Eborense sahisses da minha lavra, da mesma ajuntei a dois o *canto*, a um, o da *Rainha Santa Isabel*, ao outro, este de *San Gonçalo*, bastante desgostado com o canto composto por outros para a letra de alguns meus Officios, seguindo systemas desvairados, com um modo ora levantado ora abatido e sem nenhuma rasão com o *arseon kai theseon*. Porém eu trabalhava, como julguei, para que a *melopoia* conviesse com o sentido e com a letra. E se me impões a norma do canto gregoriano, na verdade este canto dos exodios e antiphonas, que todas as egrejas adoptam, é gregoriano, e posso provar, que eu nada fiz sem exemplo. Evitei comtudo a perplexidade dos sons mais agudos, e a demora sobre as breves syllabas de muitas notas destituidas de *accento*.» (e)

Como sacerdote da Igreja de Toledo, aonde o Cardeal Ximenez restabelecêra o culto *mosarabe*, Bartholomeu Quebedo, na Carta que em 1566 escrevêra a André de Resende, perguntavalle, se antes do seu *Officio* composto para a festa da *Rainha Santa*, existia algum outro. Resende, tendo n'esta carta respondido, que se entregára á composição musical por causa do mau systema que se seguia no canto, e na má interpretação que os musicos davam á letra dos seus Officios, diz :

«Cantava-se então aquelle Officio que tanto me indispoz, como testifiquei no prefacio. E esta foi a causa que me levou a eu mesmo compôr um novo.» (f)

A occasião que levaria André de Resende a escrever a sua composição ou *Officio de Santa Isabel*, seria pela festividade da confirmação de Paulo IV, permittindo o culto da mulher de D. Diniz.

Por estes extractos de tão preciosa Carta se podem tirar as seguintes inducções: que a musica religiosa era no seculo XVI muito cultivada nos conventos portuguezes, nos quaes se formavam sessões para examinarem e approvarem as musicas que mereciam ser admittidas na liturgia. Que, depois de approvada a composição, era ensaiada no côro dos mosteiros como prova final, voltando depois d'este exame á acceitação definitiva. Vê-se tambem que em 1567 existia em Portugal um eximio compositor hespanhol, Frei Isidoro, natural de Toledo, que deu o seu parecer sobre a musica de André de Resende; que em muitas egrejas de Portugal ainda reinava o velho *canto gregoriano*, e que o seu exclusivismo absoluto tambem levou Resende a dedicar-se á composição, fazendo por esse motivo o *Officio de Santa Isabel* para o substituir pelo officio gregoriano, usado pelas freiras de Santa Clara de Coimbra.

Que o *Officio de Sam Gonçalo*, de Resende, era de uma melodia suave e alegre, (talvez *Vilhancico*?) e não soturno como o canto-chão, se vê pela anedocta dos dominicanos que vieram de Santarem para Lisboa, cantando-o no barco para se distrahirem do aborrecimento da viagem.

Outro facto interessantissimo se descobre n'esta Carta a Quebedo com relação á Musica; é que em 1566 já existia em Portugal uma *imprensa de musica*, e que os mosteiros mandavam imprimir os seus Officios do côro. Sabemos que o typographo que imprimiu o *Officio de Sam Gonçalo* era um monge, homem intelligente, mas muito pouco perito ainda na arte typographica, d'onde resultou encher a composição de tantos erros, que só podia ser cantada seguindo-se unicamente o autographo. Por esta mesma Carta se vê, que André de Resende não queria dar-se por compositor, todavia, apesar de todos os seus trabalhos ar-

cheologicos a que se dedicou com mais predilecção, ia escrevendo a letra dos Officios, que elle punha depois em musica. Para remate da biographia d'este homem illustre, lembramos, que elle foi um dos poucos que reconheceu o talento de Gil Vicente, e não receiou de o confessar mesmo antes da morte do grande poeta dramatico. (g)

Tendo André de Resende nascido em 1506, e sido mestre dos principes, filhos de D. João III, (h) é muito natural que tivesse relações directas com Gil Vicente, e que assistisse na côrte ás representações comicas d'este bello genio. Foi amigo do celebre Erasmo, com quem tomou relações durante as suas viagens, e trouxe a Portugal o erudito Nicolau Clenardo. Segundo a nossa opinião, consideramos Resende e Damião de Goes, como os dois primeiros vultos da Renascença, em Portugal.

Escreveu:

1.) *Officium et Missa Sanctae Elisabethae, Regina Portugaliae*. Ulyssipone, 1551, in-8.º

2.) *Officium et Missa Sancti Gundissalvi a Amarantho*.

(a) José Carlos Pinto de Sousa, na *Bibliotheca Historica*, pag. 10, § 8, diz que André de Resende nascera em 1498. Facto que deve ser rejeitado em vista da presente restituição.

(b) Vide a biographia de *Garcia de Resende*.

(c) *Op. cit.* pag. 242.

(d) Foi impressa em Lisboa em um folheto de 54 fol., em 1567, por Francisco Garção, contendo: fol. 2, Carta ou dedicatória a D. Sebastião; fol. 3 a 8, uma Epistola em verso latino a D. Sebastião; fol. 9 a 38, Carta a Bartholomeo Quebedo, da egreja de Toledo, que estivera no tempo de D. João III em Portugal; fol. 39 a 54, Varias poesias latinas. Este opusculo é de uma extrema raridade. Dom Nicolau Antonio elogia esta carta com o titulo de *doutissima*. *Bibl. Hisp.* t. 1, p. 66, col. 2.

(e) Eis o texto que vertemos: *Beati confessoris Gundisalvi Officium a me compositum mire extollis. Gaudeo sane, et ita vere adfectum esse te, non solum gaudeo, sed exulto. Modulationem tamen cantus valde improbas. Quid ni improbas? quum tam depravate typis excusa sit, ut ego eam nec adgnoscam, nec saltem cantare me posse ullo modo sperem, qui eam composueram. Spero tamen te, ipsam typographi culpam a me praestandam, pro tua aequitate, non existimaturum. Ego, vir doctissime, autographum meae manus in comitiis sacerdotum Praedicatorii instituti Scalabi habitis, quum obtulisses, scriptura comprobata, cantus exanem commissum est fratri Isidoro, homini vestrati, musicae compositionis bene perito, et quatuor aliis, qui choragium in suis agerent cenobiis. Qui quum semel atque iterum inoffense cantassent, retulerunt patribus, non modo se modu-*

lationem probare, sed illa etiam mirifice fuisse delectatos. Quamquæ uno consensu dictum esset, placere recipi, in comitium vocato, publice actæ gratiæ, et ab omnibus omnia mihi felicia exoptata. Adde amplius. Quotquot inde Olissiponem redierunt, una cum provinciali præfecto, in navi Officium ipsum cantillando, navigationis tædium jucunda cantus voluptate sese propulisse, gloriati apud me sunt. Data post id imprimendi provincia monacho viro, Hercle docto et probo, sed impressoriæ artis inexperto, neque seio quam canendi perito. Qui cum typographo insigniter ejus rei ignaro, adhuc modum rem gressit, ut nisi denuo ad autographi ipsius fidem modulatio recudatur, posse cantari mihi sane videatur impossibile. Neque hoc dico, quasi culpam universam a me ablegam, et in typographum rejectem velim. Neque tu, si aliqui, præter depravationem, absona compositio est, culpam a me transferas. Siquid peccatum est, et minime ex arte factum, id ad me pertinere peccatum profiteor. Nam tametsi non omnino rudis ejus artis fuerim, cantus tamen in ea laboraveram, quatenus opus erat homini choro et altari destinato. Cæterum litterarum studiis amplius delectatus, scriptoris non indigentis nomen aliquod, et sermonis nitorem, quoquomodo petui, consecutus sum. Quam feliciter viderint lectores. Musici exquisitoris decus non ambivi. Tantum, quum officia nonnulla hujus nostræ Eboracensis ecclesiæ à meâ officina prodierint, ex eadem, cantum adjeci duobus, alteri Regine sanctæ Elisabet, alteri huic Divi Gundisalvi, nimirum offensus cantu ab aliis in aliquot mea alia officia composito, per diversas systemata evagante, nullaque æreâ sui thesora ratione modo fastigato, modo depresso. Atqui ego desideram, ut petavi, operam, ne *melopœia* sensui ac libere non conveniret. Et si ad gregorianæ compositionis me normam adigis, si quibus hic exaliorum et antiphonarum cantus, quem omnes ecclesiæ sequuntur. Gregorii est, possum ostendere me nihil sine exemplo fecisse. Vitari tanta bonorum poematum perplexitatem, et super brevis syllabas advenas desinitas morosam multarum notarum inculcationem. *Ad Bibliothecam Archiepiscopii Eboracensis*, fol. 9 a 10.

Quod interrogas de sanctæ Regine Elisabet officio, an ante membra sua ab alio extaret, et quomodo canebaturque, tunc officium illud quod me officium in præteritis sum testatus. Ego fuit causa, ut novum ipse fabricarem. Et hoc officium est, quod tanta se vidit, que o Provincial a quem se referre. *Bibliotheca Archiepiscopii Eboracensis*, fol. 9 a 10.

Os versos que se referem aos festejos que o Embaixador de Portugal fez em Bruxellas por occasião do nascimento do Rei D. João VI. Marquês. Estes versos foram pela primeira vez publicados nos annos de 1763 no grande Diccionario da Academia, p. 333. E foram novamente publicados no Diccionario de Hamburgo em 1834.

Os versos que se referem ao nascimento do Rei D. João VI. foram publicados em L. Ausi. Rosendii. *Genethliacœ* p. 333. E foram novamente publicados no Diccionario de Hamburgo em 1834. *M. D. XXXVII. Bibliotheca Archiepiscopii Eboracensis*, fol. 9 a 10.

Os versos que se referem ao nascimento do Rei D. João VI. foram publicados em L. Ausi. Rosendii. *Genethliacœ* p. 333. E foram novamente publicados no Diccionario de Hamburgo em 1834. *M. D. XXXVII. Bibliotheca Archiepiscopii Eboracensis*, fol. 9 a 10.



RESENDE (Garcia de)—Uma das organizações artisticas, mais completas que se tem revelado em Portugal; pertence ao cyclo dos grandes homens que fazem a transição do seculo xv para o seculo xvi. Elle proprio confessa que não frequentara as escholas, n'estes versos da sua *Miscellanea*:

Scm letras e sem saber
 Me fuy n'aquisto meter
 Por fazer a quem mais sabe
 Que ho que minguar acabe
 Pois eu mais não sey fazer.

Apesar d'esta confissão ingenua, Garcia de Resende foi um grande architecto, (a) um habil desenhador, (b) um chronista pittoresco, um poeta jocoso, e um excellente musico. Filho do seculo xv, tinha a intelligencia encyclopedica dos Leonardo de Vinci e Miguel Angelo, mas faltava-lhe a liberdade, que o não deixou attingir o seu natural desenvolvimento.

Filho de Francisco de Resende, fidalgo da côrte de Affonso v, e de Brites Boto, Garcia de Resende, como se infere de varios logares das suas obras, parece ter nascido em 1470.

Erradamente se tem espalhado, que era irmão de André de Resende, que nasceu em 1506, e cujos paes tem nomes muito diversos. (c)

Garcia de Resende entrou muito novo para o serviço d'El-Rei D. João II, como seu moço da camara; tendo em 1490 passado para o serviço do Principe D. Affonso, é de crêr que teria pelo menos 20 annos; por isso que, entrando para o serviço do monarcha com 15 annos, e somados estes com a data de 1470 vem a dar 1485, tempo em que D. João II reinava havia já um anno. Com o seu talento poetico, Garcia de Resende contribuiu muito para o esplendor dos afamados serões da côrte de D. João II, e foi elle que salvou os versos de 286 fidalgos portuguezes, no *Cancioneiro geral*. Como desenhador e architecto seria tambem elle o inventor das apparatusas festas que se fizeram pelo casamento

do Principe D. Affonso, e dos *momos* que se representavam no paço, e em que D. João II tomava parte. Quando El-Rei, depois da tristeza em que cahiu, pela morte do Duque de Bragança e de Vizeu, e depois da catastrophe de seu filho e unico herdeiro, tinha horas de uma intensa agonia, era Garcia de Resende que o consolava, tocando maravilhosamente *guitarra*, com que distrahia o monarcha, á imitação de David com o rei Saul. Os poetas do *Cancioneiro geral* chasqueam-no por causa do seu gosto pela musica, e Gil Vicente na Tragicomedia das *Cortes de Jupiter*, representada em 1521, diz dos que hão de ir acompanhando a Infanta D. Beatriz para Saboya:

E Garcia de Resende
Feito peixe tamboril;
E inda que tudo entende
Irá dizendo por ende:
Quem me dera um *arrabil*. (d)

Garcia de Resende dar-se-hia talvez ao ridiculo com a sua *guitarra*, como se dava com a sua rotunda gordura? Gil Vicente e os seus contemporaneos não o pouparam. Garcia de Resende, fala tambem dos musicos do seu tempo, na *Miscellanea*; e seguindo na narração dos factos a ordem chronologica, cita o nome dos musicos mais celebres antes das representações que vira depois de 1502, do que naturalmente se infere que Sarzedas, Fontes, Francisquinho, Arriaga, o Cégo, Vaena e Badajoz eram musicos portuguezes do seculo XV ou do principio do seculo XVI. Eis a strophe interessantissima da *Miscellanea*, em que se ennumeram as maiores celebridades musicas do reinado de D. João II e principio do de D. Manoel:

Musica vimos chegar
Á mais alta perfeição,
Sarzedas, Fontes cantar,
Francisquinho assim juntar,
Tanger, cantar sem razão!
Arriaga, que tanger!

O Cego, que grão saber
 No Orgam! e o Vaena!
 Badajoz! e outros que a penna
 Deixa agora de escrever.

Por estes versos vemos dois afamados cantores: Sarzedas e Fontes; um cantor e executor chamado Francisquinho; um instrumentista Arriaga, o Cego de um grande saber no Orgão; o Vaena e o Badajoz. Estaria Garcia de Resende para com estes musicos, como D. Francisco Manoel de Mello para com a brilhante pleiada dos compositores do tempo de D. João IV?

Esteve em Roma em 1506, e acompanhou em 1514 a embaixada de Tristão da Cunha mandada por El-rei D. Manoel ao Papa Leão X; (e) viu a Italia, o grande centro das artes e observou de perto a admiração que se consagrava a Raphael, a Miguel Angelo e a Albrecht Dürer. Elle o diz na *Miscellanea*:

Vimos o gram Michael
 E Alberto e Raphael, etc.

Em 1520, Garcia de Resende mandou edificar uma ermida na cêrca do Convento de Nossa Senhora do Espinheiro dos Religiosos Jeronymos, sobre a porta da qual abriu as suas armas, que constam de duas cabras em palla, com outra por timbre. No pavimento d'esta ermida jaz sepultado Garcia de Resende em uma campa de dez palmos de comprido e cinco de largura com este simples epitaphio:

Sepultura de Garcia de Resende.

- (a) Raczynski, *Diction. histor.-artistique du Portugal*, pag. 243.
- (b) *Chronica de D. João II*, cap. 200, pag. 107.
- (c) Erro de Barbosa Machado, no vol. I, pag. 327 da *Bibliotheca Lusitana*, emendado depois no vol. IV, pag. 149.
- (d) Gil Vicente, *Obras*, t. II, pag. 406. Ed. de 1834.

*

(e) Damião de Goes, *Chronica de D. João II*, P. III, cap. 55. O P.^e Bartholomeu Guerreiro diz: «No anno de 1506, mandou el-rei D. Manoel por Embaixador a Roma ao Papa Julio II, a Duarte Galvão... Foram assessores da embaixada os Doutores Diogo Pacheco e João de Faria; Secretario Garcia de Resende.» *Gloriosa Corôa*, Part. I, cap. 7, pag. 41. No Catalogo dos Authores do Dicc. da Academia, considera-se o facto attribuido ao anno de 1514 a inadvertencia de Barbosa.

RESURREIÇÃO (Fr. Antonio da)—Nasceu em Lisboa a 11 de Fevereiro de 1621, morrendo em Santarem a 17 de Janeiro de 1686. Professou a habito franciscano a 10 de Abril de 1638; foi Vigario do convento da sua ordem em Lisboa, e mais tarde eleito Definidor provincial.

Fôz tambem lhe dá o titulo de *Sub-Chantre*, (?) cargo que exercera em um convento da villa de Vianna do Alemtejo. Machado nada diz a este respeito.

Além de bom contrapontista, foi cantor habil.

Deixou em manuscripto diversas *Matinas*, *Missas* e outras composições sacras.

RIBEIRO (Manoel da Paixão)—Professor de grammatica latina e primeiras letras em Coimbra. Foi discipulo de José Mauricio. Escreveu:

(a) *Nova Arte de Viola, que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa e outra practica; com Estampas das posturas, ou pontos naturaes e accidentaes, etc. e com alguns Minuetes e Modinhas por Musica e por Cifra, etc.* Coimbra, na Real Officina da Universidade, 1789, in-4.º de II (não numeradas) v-51 pag. e 8 estampas.

Em um catalogo francez, (b) que já por vezes mencionamos, encontra-se um exemplar com um titulo um pouco differente, sic.:

Nova arte de viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, com estampas das posturas ou pontos naturaes, e com alguns minuets e modinhas, por musica e por cifra. Coimbra, etc.

O redactor do catalogo mencionado, para justificar o preço absurdo de 30 fr., acrescenta depois do titulo: *Traité important*

et fort rare. O methodo é, como já dissemos, simplesmente mediocre, feito por um curioso que poucas noções tinha da sciencia musical; provavelmente nunca o leu.

No prologo da obra declara o author as razões que o moveram a publicar este escripto, não sendo professor d'esta Arte, mas simples curioso. As ideias geraes foram tiradas da *Encyclopedia methodica*, do *Diccionario de musica* de Rousseau e dos *Elementos de musica* de Rameau; e os principios elementares, como a designação dos termos technicos etc., do *Methodo de Musica* de José Mauricio.

A doutrina do acompanhamento não é exclusivamente do author, como parece entender-se da citação de I. da Silva, (c) porque elle mesmo confessa que recebeu para ella os subsidios e os conselhos de varios amigos.

Temos ainda uma outra *Arte de tocar Viola*, cujo author não conhecemos, e que se publicou em 1803, com o titulo:

Arte de tocar Viola e outros instrumentos.

Será alguma edição posterior do livro de Paixão Ribeiro?

(a) O titulo que em seguida apresentamos é copiado de um exemplar que está em nosso poder.

I. da Silva, diz que este livro, a *Arte de guitarra*, de Antonio da Silva Leite, e a *Arte de Orgão*, de José Varella, são as obras d'esta especie que tiveram maior acceitação entre nós; entretanto pelo que sabemos nenhuma d'ellas teve mais do que uma edição.

Que dirá I. da Silva do *Theatro ecclesiastico* de Fr. Domingos do Rosario que teve 8 edições! do livro de Lusitano (*Introdução facilissima e novissima di canto fermo*) que teve 4 edições, do *Directorio funebre* de Fr. Verissimo dos Martyres com 6 edições, e de mais algumas que tiveram a mesma felicidade?

(b) *Catalogue d'une belle collection de musique, etc.* Paris, 1869, in-8.º

(c) *Dicc. Bibl.*, vol. vi, pag. 76.

ROBOREDO (Vicente José Maria de)—Mestre de Capella na Cathedral de Braga; este musico distincto, muito instruido, mesmo fóra da sua especialidade, possuia uma das collecções numismaticas mais ricas que havia em Portugal; contava ella nada menos de 2.000 numeros.

ROCHA (Fr. Francisco da)—Monge trinitario e imitador do estylo de Lourenço Rebello, que seguia nas suas obras. A natureza dotou-o com disposições tão brilhantes, que com 11 annos já tinha composto uma *Missa* a 7 vozes, sobre a escala descendente *la, sol, fá, mi, ré ut*. Parece que não correspondeu depois ás esperanças que o seu talento precoce tinha feito crear.

Escreveu muito e mesmo bem, porém não sabemos que fizesse nada de extraordinario. Falleceu no convento patrio a 12 de Janeiro de 1720 com 80 annos de idade. Os autographos de quasi todas as suas obras existiam na Bibliotheca preciosa do compositor João da Silva Moraes. Citamos as mais notaveis:

- 1.) *Missa a 4 vozes das quatro Domingas da Quaresma.*
- 2.) *Tracto da Quarta-Feira de Cinza, a 4 vozes.*
- 3.) *Motete para o mesmo dia, a 4 vozes.*
- 4.) *Tracto e Motete da primeira Quinta-Feira, a 4 vozes.*
- 5.) *Tracto e Motete da primeira Domingo, a 4 vozes.*
- 6.) *Idem para a Domingo de Ramos, a 4 vozes.*
- 7.) *Idem da primeira Terça-Feira da Semana Santa, a 4 vozes.*
- 8.) *Idem da primeira Quarta-Feira de Trevas, a 4 vozes.*
- 9.) *Idem da primeira Sexta-Feira Maior, a 4 vozes.*
- 10.) *Motete para a Adoração da Cruz, a 6 vozes.*

Todas estas composições foram escriptas em 1690 e estavam autographas em um livro que existia na bibliotheca musical de Moraes. Ahi mesmo ainda se encontrava um outro volume autographo, com as seguintes obras de Rocha; eram principalmente *Psalmos de Estante, a 4 vozes.*

- | | | |
|---|---|---------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1.) <i>Dixit Dominus.</i> 2.) <i>Confitebor Tibi.</i> 3.) <i>Beatus Vir.</i> 4.) <i>Laudate Pueri.</i> 5.) <i>Laudate Dominum.</i> 6.) <i>In Exitu Israel de Aegypto.</i> 7.) <i>Credide propter quod locutus sum.</i> 8.) <i>Beati omnes.</i> | } | <i>Psalmos a 4 vozes.</i> |
|---|---|---------------------------|



- 9.) *Magnificat.*
- 10.) *Te Lucis ante terminum.*
Temos ainda:
 - 11.) *Missa, a 8 vozes do sexto tom.*
 - 12.) *Missa, a 8 vozes do sexto tom.*
 - 13.) *Idem, a 8 vozes do septimo tom.*
 - 14.) *Idem, a 7 vozes do oitavo tom.*
 - 15.) *Dixit Dominus, a 8 vozes do quinto tom.*
 - 16.) *Outro, a 8 vozes do primeiro tom.*
 - 17.) *Idem, a 8 vozes do quarto tom.*
 - 18.) *Idem, a 8 vozes do septimo tom.*
 - 19.) *Laudate Dominum, a 8 vozes do septimo tom.*
 - 20.) *Idem, a 8 vozes do sexto tom.*
 - 21.) *Idem, a 8 vozes do septimo tom.*
 - 22.) *Laudate pueri Dominum, a 4 vozes do quinto tom baixo.*
 - 23.) *Outro, a 8 vozes do quinto tom.*
 - 24.) *Confitebor, a 8 vozes do septimo tom.*
 - 25.) *Outro, a 8 vozes do oitavo tom.*
 - 26.) *Outro, a 8 vozes do quinto tom.*
 - 27.) *Lætatus sum, a 8 vozes do oitavo tom.*
 - 28.) *Outro, a 8 vozes do oitavo tom.*
 - 29.) *Beatus vir, a 8 vozes do oitavo tom.*
 - 30.) *Outro, a 8 vozes do septimo tom.*
 - 31.) *Lauda Hierusalem, a 8 vozes do oitavo tom.*
 - 32.) *Nisi Dominus, a 8 vozes do quarto tom.*
 - 33.) *Magnificat, a 8 vozes do septimo tom.*
 - 34.) *Outra, a 8 vozes do sexto tom.*
 - 35.) *Te-Deum laudamus, a 8 vozes.*
 - 36.) *Tantum ergo Sacramentum, a 4 vozes.*
 - 37.) *Outro, a 4 vozes.*
 - 38.) *O' salutaris hostia, a 4 vozes do sexto tom.*
 - 39.) *Lacrimosa dies illa, a 4 vozes; motete dos defuntos.*
 - 40.) *Textos das Paixões da Dominga de Ramos, Terça, Quarta e Sexta-Feira da Semana Santa, a 4 vozes.*
 - 41.) *Diversos Vilhancicos, a 4, 6 e 8 vozes.*

42.) *Uma grande quantidade de Tonos, a 4 vozes, que Machado Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 279, chama «castelhanos».

ROCHA (Joaquim Leonardo da)—Natural de Lisboa onde nasceu em 1576; filho de Joaquim Manoel da Rocha, pintor e imitador de Vieira Lusitano. Dedicou-se tambem á pintura e á gravura em *agua forte*. Foi além d'isso um dos bons tocadores de cravo do seu tempo, e muito protegido pelo Marquez d'Alorna pelos seus apreciaveis dotes artisticos. Acompanhou em 1780 o Bispo de Pekin D. Fr. Alexandre de Gouvêa á China. Depois do seu regresso a Portugal, casou e obteve uma pensão do seu protector a titulo de pintor. Em 1808 dirigiu-se á Madeira, onde esteve á testa de uma aula de desenho para a qual escreveu em 1810, um *Methodo de pintura e desenho*.

Ignoramos a data do seu fallecimento.

RODRIGUES (Antonio Fernandes)—Natural da cidade de Marianna (Brazil), e filho de um portuguez e de uma creoula, mistura de raças mui frequente então; fez os seus estudos classicos no Brazil, dedicando-se especialmente ás Bellas-Artes; entre estas não se esqueceu da musica, que aprendeu com Antonio do Carmo. Visitou Lisboa em 1758 e partiu no anno seguinte para Roma, onde estudou Desenho e Gravura com os melhores mestres. Ahi ficou até 3 de Julho de 1760, anno em que abandonou a cidade eterna, seguido dos seus compatriotas: Joaquim Carneiro da Silva e Felix José da Rocha o primeiro gravador, e o segundo pintor de miniaturas; esta sahida foi motivada por uma ordem regia, (a) transmittida ao Embaixador de Portugal em Roma. Os tres artistas dirigiram-se a Florença e ahi se dedicaram novamente aos seus estudos favoritos.

Rodrigues voltou a Lisboa em 1762 depois de dois annos de ausencia na cidade do Arno e dedicou-se ahi á gravura e architectura. Quando o intendente da policia, Diogo de Pina Manique abriu uma aula de desenho na Casa Pia do Castello, foi entregue a sua direcção ao nosso artista com um ordenado de 300\$000 réis.

Esta aula aberta a 23 de Abril de 1781, acabou com a invasão franceza em 1809. Rodrigues morreu a 17 de Maio de 1804 quasi octogenario.

(a) Ignoramos o motivo d'esta ordem de D. José.

RODRIGUES (Fr. João)—Natural de Marvão (Portalegre).

Viveu no fim do seculo XVI (1560) e é principalmente conhecido como author de um TRATADO DE CANTOCHÃO-fol. em que affirmava ter trabalhado 40 annos!

Machado (a) diz que este tratado fôra approvado em Roma por Antonio Boccapadula, Mestre da Capella pontifical e Secretario do papa Gregorio XIII e pelo illustre P.^o João Luiz Penestrina, *oraculo da faculdade musical*. (b) Forkel (c) confirma esta asserção, dizendo que esta obra fôra *muito apreciada* por estes dous compositores notaveis. Infelizmente parece que não se chegou a imprimir; malfadada sina que persegue as nossas obras artisticas! Barbosa Machado diz-nos que o *manuscripto* d'este precioso tratado existia na Bibliotheca de Francisco de Valhadolid e parece que o viu, pois diz-nos que no *Capitulo XIV*, tratando Rodrigues do genero *enharmonico*, declara que fôra achado por elle, sic.: «Aora nuevamente allado por Fr. Juan Rodrigues en la villa de Marvan, bispado de Portalegre!»

Que descobertas importantes não encerraria esta obra! Que será feito d'este precioso tratado?

(a) *Bibl. Lus.*, vol. II, pag. 737.

(b) Ou Giovanni Pierluigi Palestrina; esta mndança do nome do compositor italiano, é frequente em Machado.

A inscripção do seu tumulo na basilica do Vaticano, indica o nome de *Joannes, Petrus, Aloysius, Prænestinus. Musicae princeps*.

(c) *Allgem. Literat. der Musik*, pag. 499. «Das Werk soll von grossem Werth sein und der Verfasser soll 40 Jahre daran gearbeitet haben.

Es wurde von dem päbstl. Capellmeister Antonio Boccapadula und von G. P. Luig. Penestrina sehr geschätzt.

RODRIGUES (P.º Manoel)— Vide Manoel Rodrigues Coelho.

ROSARIO (Fr. Antonio do)— Monge da ordem de S. Jeronymo que professou no Convento de Belem, a 17 de janeiro de 1703. Foi natural de Lisboa e filho de Domingos Nunes de Azevedo e de Catharina Maria da Conceição; nasceu a 20 de julho de 1682 e ainda vivia em 1747. Foi compositor habil e deixou as obras que abaixo indicamos, cujos autographos estavam em seu poder. Eram:

- 1.) *Magnificas sobre o Cantochoão dos oito tons.*
- 2.) *Lamentações e Motetes da Quaresma e da Semana Santa a 4, 6 e 8 vozes.*
- 3.) *Responsorios das Matinas da Conceição da Virgem a 4 vozes.*
- 4.) *Idem de S. Jeronymo a 8 vozes.*
- 5.) *Vilhancicos a 4 e 8 vozes.*
- 6.) *Oração nova de S. José posta em Cantochoão.*

ROSARIO (Fr. Domingos do)— Vigario de Cõro do convento de Mafra, Notario apostolico e Penitenciario geral da ordem serafica (S. Francisco). Professou a 15 de Abril de 1722. L. da Silva não enumera estes cargos e diz simplesmente, que fôra Cantor-mór do convento da sua ordem, em Mafra, e que vivia ainda em 1759.

É author da seguinte obra que obteve desde 1743 até 1786, nada menos de oito edições, caso talvez unico, na historia da nossa litteratura musical.

Theatro Ecclesiastico, em que se acham muitos argumentos do Cantochoão, para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino nos Officios do Cõro e Altar; offerecido á Virgem SS. Senhora Nossa com o soberano titulo da immaculada Conceição venerada em huma das Capellas do Regio Templo de Mafra. Esta obra foi dada ao prelo pelo P.º Dr. José Corrêa Froes. Lisboa, 1743, in-4.º

ROSARIO (Fr. Vicente Maior do)—Author de uma *Arte de Cantochão*. Possuimos uma copia em Ms. d'esta obra, que pelo titulo parece que foi publicada: *Arte de Cantochão Ordenada e dada á luz Pelo P.º Vicente Maior do Rosario Para instrucção de seus Discipulos*. Tomo 1.º in-8.º de II—33 pag. Nada sabemos das circumstancias pessoas do author.

S

SÁ (Hieronymo de)—Vide: Francisco Sá de Miranda.

SALDANHA (Gonçalo Mendes)—Discipulo de Duarte Lobo e um dos bons compositores portuguezes. Nasceu no fim do seculo XVI em Lisboa, onde vivia em 1625; Foi irmão do Padre Antonio Mendes, author de uma tradução latina, inedita, dos *Lusiadas*. Na bibliotheca real de musica encontravam-se as seguintes obras d'este compositor.

- 1.) *Lauda Hierusalem Dominus a 6 vozes.*
- 2.) *Beatus Vir, Motete do terceiro tom a 8 vozes.* Estante 34, N.º 788.
- 3.) *Idem do quarto tom a 8 vozes.* Est. 34, N.º 793.
- 4.) *Quomodo sedet sola civitas a 8 vozes.*
- 5.) *Outro Motete a 6 vozes.* Est. 33, N.º 176.
- 6.) *Cogitavit Dominus a 8 vozes, ibid.*
- 7.) *Parce mihi a 5 vozes e outro a 8 vozes.* Est. 33, N.º 771.
- 8.) *Hei mihi Domine, Motete a 7 vozes.* Est. 36, N.º 810.
- 9.) *Miserere a varias vozes.*
- 10.) *Vilhancicos diversos ao Sacramento e Natal, e Responsorios a muitos Santos.*
- 11.) *Tonos a 4 vozes, fol. in-4.º; encontravam-se no tempo*

de Barbosa Machado, na Bibliotheca do Duque de Lafons, que tinha pertencido anteriormente ao cardeal de Sousa.

SANCHO (Ignacio)—Este musico negro é citado por Gerber, (a) sem indicação de nacionalidade. Porém o nome do author parece ser portuguez, ou hespanhol, pois não sabemos que esteja adoptado em qualquer outra lingua. Por esta razão o incluímos n'este livro.

Do principio da sua vida, sabe-se apenas que fôra transportado a Londres por um capitão de navio, na qualidade de escravo. Ahi obteve, graças á protecção de alguma alma compadecida ou de algum senhor rico, uma tal ou qual educação artistica e scientifica. O resultado não foi desfavoravel. A intelligencia de Sancho foi-se fructificando com os conhecimentos que adquiriu, a ponto de cultivar depois com felicidade a poesia e a musica.

Escreveu um *Tratado theorico* sobre esta ultima Arte, que dedicou a uma princeza estrangeira, cujo nome se ignora, e á qual entregou o seu manuscripto.

Parece que depois da sua morte se publicou uma collecção de cartas d'este escriptor.

Falleceu em 1780. Gerber cita no fim da biographia de Sancho, o *Jornal encyclopédique*, Mai—1784, que talvez possa dar noticias mais minuciosas a respeito d'este author; infelizmente não podemos verificar a verdade d'esta nossa supposição, porque não nos foi possivel obter o jornal citado.

(a) *Neues hist., biogr. Lexicon der Tonkstl.* vol. iv, pag. 15.

SANTIAGO (Fr. Francisco de)—Carmelita descalço; vestiu este habito em Hespanha; nasceu em Lisboa e foi um musico erudito, muito estimado por D. João IV que o tratava familiarmente quando residia em Villa-Viçosa, e que em signal de consideração, mandou collocar o seu retrato (privilegio concedido a poucos) na sua bella Bibliotheca, onde já existiam as suas composições. Foi Mestre das Cathedraes hespanholas de Plasencia

(Estremadura) e Sevilha, (Andalusia) onde morreu a 19 de Novembro de 1646.

As suas composições estavam nas Estantes 34, N.º 787 e 35, N.º 797 e 804. Eram:

- 1.) *Dixit Dominus a 8 vozes.*
- 2.) *Beatus Vir a 8 vozes.*
- 3.) *Laudate Pueri a 4 vozes.*
- 4.) *Nisi Dominus a 6 vozes.*
- 5.) *Lauda anima mea Dominum a 12 vozes.*
- 6.) *Ecce nunc benedicte Dominus a solo e a 4 vozes.*
- 7.) *Cum invocarem a 12 vozes.*
- 8.) *Beatus Vir a 10 vozes do oitavo tom.*
- 9.) *Quomodo sedet sola civitas a 8 vozes.*
- 10.) *Manum suam misit hostis fol., com diversos instrumentos.*
- 11.) *Ego vir videns paupertatem meam, a 12 vozes com varios instrumentos.*
- 12.) *Responsorios da Quinta-Feira maior e Sexta-Feira a 8 vozes.*
- 13.) *Salve regina a 16 vozes.*
- 14.) *Ave regina cælorum a 4 vozes.*
- 15.) *Regina cæli lætare a 8 vozes.*
- 16.) *Dies iræ, dies illa a 4 vozes.*
- 17.) *Victimæ Paschoalis a 8 vozes.*
- 18.) *Si queris miracula a 8 vozes.*
- 19.) *Diversos Motetes e Vilhancicos do Natal, Sacramento, Nossa Senhora e outros Santos.*

SANTOS (Duarte Joaquim dos)—Pianista de merito, discipulo do celebre Hummel, (a) em Londres. Foi mestre de D. Maria II durante a sua ausencia em Londres, e publicou n'essa capital um grande numero de composições para o seu instrumento. Parece que se tinha dedicado ali ao ensino. Ultimamente residia na Madeira e trabalhava especialmente na composição de musica sa-

cra. N'este genero distingue-se a sua *Novena de Santa Cecilia*. Santos morreu em 1855.

(a) Celebre compositor e pianista, e um dos chefes da escola allemã de piano (1778-1837); foi discipulo do immortal Mozart.

SANTOS (José Joaquim dos)—Natural de Obidos, discipulo de David Perez e contrapontista distincto no tempo de D. José. Em 1787, foi mestre do Seminario da igreja patriarchal e compositor da mesma igreja.

As suas composições sacras são numerosas e cantam-se frequentemente em Portugal.

- 1.) *Missa em ré, a 4 vozes e orgão.*
- 2.) *Missa em dó, a 3 vozes e orgão.*
- 3.) *Novena da Conceição.*
- 4.) *Te Deum em sol, a 5 vozes e pequena orchestra.*
- 5.) *Ladainhas em fá, a 4 vozes e pequena orchestra.*
- 6.) *Matinas de Santo Antonio (para capella).*
- 7.) *Matinas de Santo Agostinho, a 4 vozes e orgão.*
- 8.) *2 Jogos de Septanarios; um é propriedade da freguezia de Santa Ingracia e o outro da ermida da Boa-Nova.*
- 9.) *Stabat Mater em sol menor, a 4 vozes com acompanhamento de violetas e baixos.*
- 10.) *Outro em dó menor, a 4 vozes e orchestra.*
- 11.) *Um Officio de lavapés, a 4 vozes, 2 jogos de Officios da Semana Santa (um dos quaes é conhecido pela denominação de pequenos).*
- 12.) *Miserere em ré menor, a 4 vozes, Paixões em fá, e uma Adoração da Cruz.* Na Bibliotheca da Ajuda ainda se encontram as seguintes obras d'este artista:

13.) *Missa a 4 vozes, um Te Deum com orchestra, 4 Psalmos, Vesperas a 4 vozes para Capella, e um Credo.*

Todas estas composições estão em manuscrito.

14.) *Stabat-Mater a 3 vozes com orchestra.*

As suas produções são apreciadas em Lisboa, todavia Plató de Vaxel diz d'ellas: «mas quanto ás obras d'este au-

thor que ouvimos, são de estylo diffuso e quasi despidas de inspiração.»

SANTOS (Luciano Xavier dos)—Compositor dramatico; viveu e escreveu no meado e fim do seculo passado; as suas operas e oratorios foram quasi todos ouvidos nos theatros reaes de Queluz e Ajuda. São:

- 1.) *Le Grazie vendicate*, em 1762.
- 2.) *Gli Orti Esperide* em Queluz, 1764.
- 3.) *La Danza*, em 1766.
- 4.) *Il Palladio conservato*, cantada em Queluz em 1771 e na Ajuda em 1783.
- 5.) *Alcide Albinio*, em Queluz, 1778.
- 6.) *Ati e Sangaride*, serenata, cantada em Queluz em 1779 por Ripa, Reyna, Orti, Torriani e Gelati.
- 7.) *La Galatea*.
- 8.) *Palmira di Tebe*, serenata em Queluz, em 1781 por Orti, Reyna, Torriani, Ripa e Toti.
- 9.) *Esione*, cantada na Ajuda em 1784 por Reyna, Ripa, Torriani, Marini, e Ferracuti.
- 10.) *Ercole sul Tago*, cantada em Queluz, em 1785 pelos mesmos.

Alem d'estas operas e serenatas, temos ainda a mencionar 3 Oratorios:

- 1.) *Isaacco, figura del Redentore*, cantado em 1763.
- 2.) *La Passioni di Gesu Christo*, cantado na real Camara em 1783.
- 3.) *Il Ré pastore*, cantado em 1793 no mesmo logar.

Este author escreveu uma carta a Solano, (a 9.ª) com data de 5 de Setembro de 1763, elogiando muito a *Nova instrucção musical* e que vem na obra citada. No principio traz o nome de Santos os seguintes titulos: *Compositor e Organista do Infante D. Pedro na sua real capella dos paços da Bemposta*. Santos foi condiscipulo de Solano. Devemos accrescentar a estes titulos o

de Mestre de Capella da mesma e em 1764, mestre de musica
 1764-1765.

SANTOS Fr. Manuel das — Natural de Lisboa, filho de Antonio Ferreira e Maria da Silva. Professou o Instituto de S. Paulo a 27 de Janeiro de 1764, e foi discipulo de Lealio, nome que adquiriu com a sua instrucção e saber. As suas composições foram muito apreciadas neste reino e tocadas principalmente na capella real de D. Pedro III para a qual compozinha, recebendo um ordenado de 60000 réis, a retribuição elevadissima para aquelle tempo. Era egualmente bom organista: morreu no convento patrio a 19 de Novembro de 1737 com o titulo de Mestre de Capella da Corte. Organista e compositor da capella real. Eis as suas principaes obras:

1. *Textos das Práticas do Domingo de Ramos, Terça, Quarta e Quinta-Feira da Semana Santa, a 4 vozes.*

2. *Lições de S. Agostinho e S. Paulo, das matinas de Quinta-Feira, Sexta e Sabbado da Semana Santa, a 8 vozes.*

3. *Responsores das Matinas da Quinta, Sexta e Sabbado da Semana Santa, a 8 vozes.*

4. *Miserere mei Deus a 3 coros.*

5. *Te Deum laudamus a 3 coros:* foi composto e cantado em 1708 na capella real, quando nella foi recebida a rainha D. Marianna d'Áustria, esposa de D. João V.

6. *In exitu Israel de Aegypto a 4 vozes de Estante.*

7. *Beatus vir a 8 vozes de prolação maior.*

8. *Vilancicos da Conceição, Natal e Reis a 8 vozes para se cantarem na capella real nas matinas d'aquellas festividades.*

— a Gerber *Noves hist. biogr. Lexicon*. Vol. iv. pag. 18, transforma estes 608000 réis em 60.000 reales ou 2:790\$000 réis; o erudito musicographo allemão julga provavelmente que a nossa moeda *reis*, correspondia á espanhola *reales*.

SARMENTO (Antonio Florencio) — As composições que conhecemos d'este author são insignificantes e revelam nenhum me-



rito. Reduzem-se a *marchas, hymnos* etc. Um musico d'esta ordem era incapaz de sustentar vigorosamente a existencia da aula de musica, que José Mauricio tinha deixado já decadente, e assim foi ella descendo successivamente até chegar ao estado miseravel em que se acha hoje. Chamamos a attenção do governo, e pedimos, e clamamos em nome de todos os portuguezes para que em honra da nação, mande organizar novamente essa aula e a levante do estado VERGONHOSO (a) em que se acha, collocando á testa d'ella um homem activo, sério e intelligente, emfim um homem digno dos nomes Telles, Conceição, Thalesio, Antonio de Jesus e outros que o precederam n'aquelle cargo.

Sarmento deixou-nos o livro que se segue e que em seguida apontamos. É um resumo mesquinho do Methodo de Musica de José Mauricio e que não vale os 400 réis do seu custo; não obstante tudo isto, o author era Cavalleiro da Ordem de Christo, Lente da cadeira de musica da Universidade de Coimbra, Socio do Conservatorio real de Lisboa, membro do Instituto da academia dramatica, emfim, uma nullidade official.

O livro de que fallamos intitula-se:

Principios elementares de Musica destinados para as licções da aula da cadeira de musica da Universidade de Coimbra, por A. F. S... Coimbra—Imprensa da Universidade, 1849 in-8.º O author fecha a introdução com as seguintes palavras: «Concluirei com dizer, que o meu fim na publicação dos presentes elementos, foi o aproveitamento (*da minha bolsa*) dos meus discipulos, e o seu adiantamento no mais curto espaço de tempo possível.» É o tal systema dos individuos que querem tomar a sciencia de surpresa e com nenhum trabalho! O publico não carecia dos *Elementos* de Sarmento; tinha o livro de José Mauricio, que longe de ser bom, era melhor. Mas em Coimbra, usam os Lentes escrever compendios com ideias furtadas aqui e acolá, desfigurados com emplastos originaes de um ridiculo supremo; é uma verdadeira sciencia de retalhos, mas o negocio rende, porque os *senhores de capello* impõem estes *plagiatos* ao pobre estudante que, com o preço do livro podia comprar o compendio e o

seu author e ainda assim ficava a compra um pouco cara. Florencio Sarmiento especulou tambem com os seus *Elementos*.

(a) Aos incredulos aconselhamos que se convençam da verdade das nossas afirmações, vendo com os proprios olhos.

SARMENTO (Francisco de Jesus Maria)—Natural da villa do Seixo (Beira) e ahi nascido a 12 de Setembro de 1713. Currou a Universidade de Coimbra, formou-se em direito e professou o Instituto franciscano a 17 de junho de 1732. Exerceu os cargos de Consultor da bulla da cruzada, Examinador das tres ordens militares de Aviz, S. Thiago e Christo e em 1777 era ministro provincial da sua Ordem. Falleceu no convento de Lisboa, a 3 de junho de 1790. Escreveu entre outras cousas dous livros relativos á musica; são:

1.) *Directorio sacro das ecclesiasticas ceremonias da benção e procissão das candêas, da solemne imposição das cinzas; da benção e procissão dos ramos; e de todos os Officios da Semana Santa até Terça Feira de Paschoa inclusive*. Lisboa, na Regia Officina Typ. 1772 in-4.º de vi, 350 pag. Segunda edição. Ibid., 1794 in-4.º; é provavel que haja mais alguma.

Esta ultima obra é uma edição mais correcta e augmentada do *Director funebre* de Fr. Verissimo dos Martyres.

2.) *Directorio funebre reformado, para as ceremonias e cantochão do officio de Defunctos, enterro e procissão das almas; modo para se officiar e administrar com perfeição o Sacrosanto viatico aos enfermos. Obra utilissima para os parochos, regentes do Còro e mais Ecclesiasticos etc.* — Lisboa na Regia Officina Typ. 1773 in-4.º de iv-337 pag.; as ultimas 49 contém os exemplos necessarios em cantochão.

Este livro teve edições successivas até á 6.ª: — Lisboa. Na Officina Patriarchal de João Procopio Correa da Silva. Anno 1794.

O exemplar que possuímos d'esta obra, pertence a esta edição; não sabemos, se houve mais alguma posterior, porém é provavel que fosse ainda reimpressa, pois como a obra tratava de as-

sumptos de disciplina ecclesiastica, era natural que tivesse bom numero de compradores, entre os padres e frades, que era então a gente de que no nosso Portugal havia mais fartura!

3.) *Horas Mariannas Portuguezas com o officio menor da SS. Virgem Nossa Senhora, em Portuguez.* Lisboa, 1799, com privilegio real. Teve 20 edições successivamente augmentadas!

4.) *Horas da Quaresma, com a tradução e explicação das Missas, Mysterios e Festas principaes desde o Domingo da Septuagesima até o quinto da Quaresma.* Teve duas edições, sahindo a 2.^a mais accrescentada.

Este author publicou ainda um grande numero de obras mysticas e de disciplina religiosa, algumas das quaes tiveram numerosas edições, como as *Horas da Semana Santa*, 11 edições até 1799; *Manoel ecclesiastico Liturgico*, 3 ediç. *O christão enfermo*, 3 ediç. etc.

SEIXAS (José Antonio Carlos de) — É talvez o maior organista que Portugal produziu, todavia a patria, sempre agradecida, conservou o seu nome tão esquecido como o de quasi todos os nossos artistas.

Nasceu em Coimbra a 11 de Junho de 1704 e foi filho de Francisco Vaz e Marcellina Nunes. Morreu a 25 de Agosto de 1742, isto é, apenas com 38 annos, com as dignidades de Cavalleiro professo da Ordem de Christo e de Contador do Mestrado da Ordem militar de S. Thiago. Parece que occupára tambem o posto de capitão, no exercito. Partindo para Lisboa com a intenção de tomar ordens, espalhou-se de tal maneira a reputação do seu talento no orgão, que apesar de contar apenas 16 annos, foi escolhido para organista da Basilica patriarchal. A sua fama devia ser brilhantissima pelas noticias que nos dá Barbosa Machado.

Jaz sepultado no carneiro da irmandade do SS. Sacramento. Pouco tempo depois da sua morte, a communitade dos Eremitas de S. Agostinho dedicou-lhe solemnes exequias no conven-

to de Nossa Senhora, ás quaes assistiu a maior parte da nobreza em testemunho de sanidade e admiração.

Deixou em manuscrito composições notaveis, das quaes indicamos as seguintes.

- 1.º 1.ª Missas a 4 e 8 vozes com orchestra.
- 2.º *Te Deum Laudamus* a 4 coros, que se costumava cantar no ultimo dia do anno, na casa professa de S. Roque.
- 3.º 700 Tocatas para Cravo (!) Machado (a) indica este mesmo numero.
- 4.º Mais 15 outras.
- 5.º Varios Motetes a 2, 3, e 4 vozes, com e sem instrumentos.
- 6.º 29 Tocatas de Orgão; Ms. de 198 pag.

Encontramos esta ultima obra na Bibliotheca da Universidade, no deposito K, quando ahi procuravamos uns manuscritos. Pertenceu á livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e foi copiado (modernamente) pelo Padre Caetano da Silva e Oliveira. O livro está encadernado e contém 29 tocatas, menos o n.º 27, que são *solfijos* arranjados para uso de Seminario pelo Padre João Jorge: estilo errados na maior parte. A tocata N.º 26, tem a epigrapha *Scarlatte*. É possível que seja o celebre Alessandro Scarlatti; b: as datas não discordam, pois este ultimo nasceu em 1649 e falleceu em 1725.

Gerber cita dois retratos d'este nosso celebre compatriota: um, pintado por F. Vieira e gravado por J. Daulle, folio gr: e outro gravado por Dancke in-4.º

A fama do nosso author devia pois ter ultrapassado as fronteiras de Portugal, para o escriptor allemão ter conhecimento d'estes retratos. É muito possível que o author do primeiro seja o celebre *François Vieira de Mattos* denominado *Vieira Lusitano*, que nasceu em Lisboa a 4 d'Outubro de 1699 e morreu ahi mesmo em 1783; temos pois ligados os nomes de dois grandes artistas, e com orgullo citamos aqui as palavras de Racinski (d) a respeito de Vieira Lusitano: «peintre portugais, pouvait rivaliser avec bon nombre des artistes étrangers les plus célèbres.»

- (a) *Bibl. Lusit.* vol. iv, pag. 198.
 (b) Celebre compositor italiano e um dos chefes da eschola de Napoles. Deixou grande numero de Operas, de Oratorios e de Missas, que o collocaram na primeira linha entre os grandes genios musicaes da Italia. Deixou em Gaetano Greco, Logroscino, Durante etc., discipulos dignos do seu nome.
 (c) *Hist. Biogr. Lex.* vol. i, pag. 49.
 (d) *Dict. hist. artist.* pag. 296.

SENA (Fr. Bernardo de Jesus ou) — Bom cantor e sabio contrapontista; nasceu em Lisboa em 1599 e entrou no convento de S. Francisco de Vianna, a 5 leguas de Evora, onde professou a 10 de julho de 1615.

Foi durante muito tempo Vigario do Côro no convento de Nossa Senhora de Jesus em Lisboa, e Mestre de Capella no seu convento; ultimamente fôra nomeado Definidor da sua ordem. Morreu em Lisboa, no mosteiro de S. Francisco a 10 de Abril de 1669. D. João IV estimava-o muito pela sua bella voz e pelos seus conhecimentos na arte do contraponto. Deixou *varios servicos completos* de musica sacra.

SERRANO (Manoel Martins) — Musico portuguez. Occupou o logar de Mestre de Capella em Portalegre, no principio do seculo XVIII.

Desconhecemos as suas composições, porém encontramos umas Decimas d'este author em um dos livros theoricos de Morato. (a) Transcrevemol-as por serem curiosas.

A Joam Vaz Barradas Muito Pam e Morato, natural da cidade de Portalegre, Mestre da Capella de Musica do Côro da Parochial Igreja de S. Nicolau.

DECIMAS

Vejo que são vossas Flores
 Tão fragrantas, tão cheyrosas.
 Que bem parecem ser rosas
 Com matiz de varias cores,
 Mereceis dous mil louvores,

Com tão pequenas distancias
Fazes intervallos tais,
Que os fractos hão de ser mais,
Do que as dores que dizeis,
E não mais dores - serreis
Com mil applausos que ouçais.

Tão brevemente escreveis
Vossas dores que não ha,
Nem supponho que haverá
Quem se opponha ao que dizeis.

Não tivido experimenteis
De Zephoros mãos Corações
Machados desmançoens,
Quem diz mal he o peyor,
Dizão mal que do melhor
Sempre surge Contraçãoens.

De vossas dores Espera
Sem nenhuma affectação,
Que o sãe de Mão Pão
Colhidas na primavera.

Flores de cá aca esfera
Com nas cores matizadas,
Se as faz João Vas Barradas,
No Curim da fama Syonem
Tas flores e se publicarem
Com Juntas de Ouro Escampadas.

A. P. e V.

SILVA (...)—Primeiro clarinete do Theatro italiano (S. João) do Rio de Janeiro e da Capella real, no primeiro quartel d'este seculo. Era considerado como o primeiro artista do Brasil, no seu instrumento.

SILVA (Alberto José Gomes da)—Compositor e organista do seculo passado. Ignoram-se as circumstancias relativas á sua vida. Viveu no meado do XVIII seculo e deixou-nos uma obra intitulada:

Regras de acompanhar para Cravo, ou Orgão, E ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepção. (a) *Dedicado a S. M. F. D. Joseph I Q. D. G.* Lisboa, na officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1758 in-4.º de VIII, 39 pag. e Index, 2 pag. A 1.ª parte tem 4 paginas de exemplos, a 2.ª, 8 paginas; estes exercicios não dão uma opinião favoravel do gosto e do saber do seu author.

Esta opinião é de Fétis, (b) que examinou esta obra, como se vê; lastimamos ter de lhe juntar a nossa, em virtude do exame feito em um exemplar que possuímos. A obra mesmo, não é mais do que um resumo de regras e de preceitos elementares, sem pretensões a compendio ou livro de doutrina.

(a) Não é *Arte de Musica* como diz I. da Silva, *Dicc. Bibl.* vol. 1, pag. 24.

(b) *Biogr. Univ.* vol. iv, pag. 55.

SILVA (Antonio da)—Organista e compositor da Capella real da Ajuda, no fim do seculo passado; compositor de talento e discipulo predilecto de David Perez. Estreiou-se no genero sacro com o *Oratorio: Gioas, Re di Giudà*, que se cantou na camara real em 1778, pelos artistas Reyna, Orti, Ripa, Torriani, Puzzi e Ferracuti.

No anno seguinte ouviu-se em Queluz a sua *Serenata: La Galatas*, cujo exito foi tão grande, que ainda pelos annos de 1792, Ferracuti cantava nas reuniões de Lisboa uma aria d'ella: — *Ai, taci. Alcide amato.* —

O Marquez de Rezende (a) que cita este caso, qualifica Silva: *seximo* contrapontista e predecessor de Marcos Portugal.

Em 1782, cantou-se ainda em Queluz, a opera: *Callirroé in Síra*, em 2 Actos.

Cultivou tambem o genero sacro e deixou varias composições, das quaes conhecemos apenas uma *Missa em ré, a 4 vozes*.

Das circumstancias da sua vida, pouco se sabe, todavia parece que vivia ainda em 1817. Recapitulando, temos:

- 1.) *La Galatas*, serenata cantada em Queluz em 1779.
- 2.) *Callirroé in Síra*, opera, ibid em 1782.
- 3.) *Gioses, Ré di Giuda*, oratorio, cantado no palacio da Ajuda em 1778.
- 4.) *Missa a 4 vozes*, em ré.

(a) *Pintura de um Outeiro Nocturno*, pag. 44.

SILVA (Ayres Antonio da) — Cavalleiro professo da Ordem de Christo: nasceu em Lisboa a 15 de Abril de 1700, sendo filho de D. Manoel Pereira Coutinho e de D. Maria Thereza da Silva e Tavora. Principiou a estudar a musica com sete annos, dedicando-se a rabeça, rabeção de 4 e de 7 cordas, (!) (a) á flauta e violota. Cursou os estudos superiores na Congregação do Oratorio de S. Philippe Nery, defendendo conclusões publicas; era tambem Bacharel em Artes pela Universidade de Coimbra.

A sede de conhecimentos, levou-o em 1723 a Paris, Alcala e Valholidi; compoz diversas *Missas, Psalmos, Ladainhas* e um *T. Deus Inulmus*, com diversos instrumentos; estas composições foram bem recebidas; é o que nos diz Barbosa Machado.

a Não sabemos que tivesse existido semelhante instrumento; talvez houvesse engano de Machado, na designação; os rabeções (contre-basse) que conhecemos, são de 3, 4 e 5 cordas, que ainda hoje se usam nas grandes orquestras da Allemanha e França.



SILVA (Fr. Braz Soares da)—Freire da Ordem militar de Christo e Reitor do collegio real dos meninos orfãos de Lisboa; apenas sabemos que foi mestre de João da Silva Moraes; todavia basta este ultimo titulo para o qualificar honrosamente.

SILVA (Francisco da Costa e)—Mestre da Cathedral de Lisboa e Conego da quarta prebenda. Aos conhecimentos theoreticos e practicos da Arte musical que tinha começado a cultivar desde a infancia, deveu o logar citado, onde permaneceu até á sua morte, occorrida a 11 de Maio de 1727. Era natural de Lisboa; ignora-se a data do seu nascimento.

Compôz as seguintes obras que ficaram todas em Ms.

- 1.) *Missa a 4 vozes com todo o genero de instrumentos.*
- 2.) *Miserere a 11 vozes com orchestra.*
- 3.) *Motetes para se cantarem ás Missas dos Domingos da Quaresma.*
- 4.) *Lamentação primeira da Quarta-Feira de Trevas, a 8 vozes.*
- 5.) *Texto da Paixão de S. Marcos e S. Lucas, a 4 vozes.*
- 6.) *Vilhancicos de S. Vicente e Santa Cecilia, a vozes e orchestra.*
- 7.) *Responsorios do Officio de defunctos, a 8 vozes e orchestra;* foram compostos para as exequias de Luiz XIV, mandadas celebrar pela colonia franceza na capella real de S. Luiz, em Lisboa.

SILVA (Gomes da)—Compositor e pianista, do qual temos apenas uma pequena noticia, extrahida de Gerber. (a) Em um deposito musical (b) da Allemanha, encontrava-se no fim do seculo XVIII, (1780) um manuscripto d'este author; compunha-se de *Seis Sonatas para Piano.*

(a) *Hist. biogr. Lex.* vol. II, pag. 519.

(b) *Westphälische Musikhandlung.*

SILVA (João Cordeiro da)—Compositor dramático de talento. Nasceu em Lisboa, mas ignora-se quando; em 1817 já tinha fallecido e de bastante idade, pois tomando mesmo a data da sua primeira opera, (1764) devia ter pelo menos 70 a 73, annos se suppozermos que a escreveu com 20.

A côrte julgou recompensar os seus talentos, nomeando-o Organista e Compositor da Capella real da Ajuda.

Ha quem pretenda que este artista estudára na Italia, fundando-se n'uma citação que Balbi (a) faz de um *Cordeiro*, que esteve estudando em Napoles; nada se pôde entretanto concluir de uma citação tão vaga.

Além das operas que adiante mencionamos e que foram em tempos passados muito bem recebidas, deixou outras composições de menos valor, *Modinhas*, etc.

As suas operas são:

1.) *Arcadia in Brenta*, no theatro de Salvaterra em 1764, por Maruzzi, Vasques, Orti, Leonardi, Cavalli, Principi e Giorgetti.

2.) *Il Natale di Giove*, em Queluz em 1778.

3.) *Edalide e Cambise*, cantada na Ajuda em 1780, por Reyna, Orti, Torriani, Ripa e Toti.

4.) *Il Ratto di Proserpina*, em Queluz em 1784, por Reyna, Ripa, Torriani, Marini e Venturi.

5.) *Archelao*, em Queluz em 1785, por Reyna, Ripa, Torriani, Marini e Ferracuti.

6.) *Telemaco nell' isola di Calypso*, em Queluz em 1787 por Reyna, Ripa, Ferracuti e Marini.

7.) *Megara tebana*, em 1788 na Ajuda, por Reyna, Gelati, Policarpo, Marini e Ferracuti.

8.) *Lindane e Dalmiro*, na Ajuda em 1789, por Reyna, Gelati, Marrochini, Sclettini, Manna, Capellani e Bartolini.

9.) *Philemone e Bauce*, em 1789.

A estas composições temos de ajuntar ainda no genero sacro:

10.) *Salomé, madre de' siette martiri Macabei*, oratorio cantado na Ajuda em 1783. por Reyna, Ripa, Torriani, Ferracuti, e Venturi.

Na *Nova Instrucção musical* de Solano, encontra-se uma carta d'este compositor em que elle o convida a publicar a sua obra, elogiando-a; a carta traz a data de 12 de Agosto de 1763, Bom Successo.

(a) *Essai statist.*, vol. II, pag. CCXV.

SILVA (Joaquim Carneiro da)—Natural do Porto, onde nasceu em 1727; tocador de flauta e artista gravador.

Dirigiu a aula de gravura, fundada em 1769, sendo remunerado com 500\$000 réis de ordenado. Visitou o Brazil no tempo da sua mocidade, e fez ahi parte de uma sociedade de amadores musicos a que pertencia João Henriques de Sousa e outros, e que organisava no Rio de Janeiro sarás musicas. Depois de 17 annos de ausencia, voltou a Lisboa em 1756 e partiu no anno seguinte para Roma. A ordem de D. José, (a) enviada em 1760 a D. Francisco de Almeida, então Embaixador de Portugal em Roma, obrigou Silva a deixar a cidade romana; dirigiu-se a Florença e ahi completou os seus estudos. Como gravador deixou numerosos discipulos.

(a) Vide a biographia de Antonio Fernandes Rodrigues.

SILVA (Fr. José Marques de Santa Rita e)—Foi Mestre da Capella da Bemposta, no reinado de D. João VI e discipulo de João José Baldy. Nasceu no Alemtejo e morreu em 1837. (a)

O Cardeal Saraiva diz d'este artista:

«Foi hum grande tocador de piano e o mais distincto acompanhador de Orgão em todos os systemas de acompanhar. Foi tambem insigne compositor tanto de capella, como de instrumental e deixou muitas peças de sua composição que mostram o seu grande merecimento.»

Estas asserções do Cardeal são um pouco patrioticas, todavia ainda que tenhamos de restringir algum tanto esta apreciação, não negamos o fundo de verdade que ella contém. Examinamos

algumas composições que possuímos d'este author, e nem a todas podemos com justiça, applicar as palavras do cardeal; a desigualdade ás vezes é grande; em algumas das suas obras sacras, falta ora a originalidade da concepção, ora a perfeição da fórma, entrando o artista em moldes puramente convencionaes e já gastos; as suas ideias não tem sempre a elevação do assumpto, nem a pureza da fórma, cedendo a inspirações menos felizes; tambem ouvimos é verdade, outras composições que revelam qualidades superiores; assim por exemplo notamos na *Missa* que foi executada em Santa-Cruz em 1868, pelas festas da Rainha Santa, um *estyl* severo, e ás vezes, até grandioso; uma expressão energica, unida a um instincto melodico que o guiou bem.

Parece-nos que esta desigualdade encontra a sua origem, na necessidade em que o artista estava ás vezes, de tratar de encomendas officiaes quando a sua inspiração não o obrigava a escrever.

As suas composições para Piano: *Sonatas, Variações, etc.*, revelam uma certa elegancia de factura, porém não mostram as qualidades iminentes que o primeiro nome poderia fazer lembrar; as suas ideias não tem, nem o desenvolvimento necessario, (qualidade indispensavel n'este genero de composição) nem a profundidade de concepção e de inspiração, que nas obras primas dos grandes compositores vem filiar todas as ideias, por meio de um tecido admiravel, n'uma ideia primordial.

Se aquellas qualidades e estes defeitos não lhe concedem um logar de primeira ordem, dão-lhe como justa compensação ainda um logar honroso, e tanto mais apreciado, que poucos encontra a seu lado.

Depois de feita a devida justiça, não podemos deixar de louvar o artista que soube, no meio do *deseñfreamento* em que andava a Arte, suster o bom gosto que parecia succumbir; que soube stigmatizar e desmascarar publicamente, um homem como Joaquim Casimiro, qualificando-o de *musico de agua doce*, acção tanto mais corajosa e louvavel, que o fa pór em conflicto com a maioria do publico, adorador estúpido das banalidades grotescas do *insigne compositor*.

Apesar dos esforços de Fr. José Marques e de mais alguns poucos, a corrente do mau gosto rompeu todos os diques, levando a gloria de Casimiro ás mais remotas aldeias e avassallando um mundo de philisteus !

Hoje, a *Arte sacra* morreu em Portugal, salvo alguns fracas lampejos, e em lugar das obras immortaes dos grandes artistas da Italia e da Allemanha, em lugar mesmo das bôas composições artisticas que temos no paiz, ouvimos nos templos da capital e do Porto uns *pot-pourris* nauseabundos de musica verdiana, gaitados com uma desfaçatez indigna durante os actos mais serios do culto ! (b)

Fr. José Marques não chegou felizmente até nós, para poder presenciar este desconchavo philarmonico.

Eis as composições que conhecemos do nosso artista :

MUSICA SACRA

- 1.) *Nove Missas a 4 vozes com orchestra.*
- 2.) *Motetes a differentes vozes.*
- 3.) *Um Miserere.*
- 4.) *Dous Credos.*
- 5.) *Um Te-Deum laudamus.*

Na Bibliotheca real da Ajuda ainda existem as seguintes composições authographas :

- 6.) *Te Deum a 4 vozes e orgão, para se cantar na Real Capella da Bemposta por occasião da chegada d'El-Rei D. João VI.*
- 7.) *Psalmos com musica de Capella :*

Dixit Dominus.
Confitebor.
Beatus vir.
Laudate pueri.
Laudate Dominum.
Lauda Hierusalem.
Beati omnes.
Magnificat.

8.) *Responsorios de Paschoa.*

9.) *Matinas da Exaltação da Santa Cruz, a grande instrumental.*

10.) *Responsorios para a festividade dos Santos Reis, em 1818.*

11.) *Matinas de Sabbado Sancto, Lamentações, Miserere;* existem só as partes da orchestra, porque as partes das vozes do orgão, já de lá sahiram para o archivo da Infanta D. Isabel Maria.....

MUSICA PROFANA

6.) *Hymno dedicado a D. João VI, em que as palavras rivalisam de ingenuidade com a musica.*

7.) *Varias Sonatas para piano.*

8.) *Variações para piano sobre o thema: Già la notte s' avvicina (Zauberflöte).*

Entre os seus discipulos, distinguiram-se Miró, Xavier Migone, Manoel Innocencio dos Santos (ainda vivo), João Francisco Bello, etc.

Joaquim Casimiro não póde, com justiça, entrar na lista dos discipulos de Fr. José Marques, porque este nunca o quiz reconhecer como tal.

(a) *A Musica*, por F. da Fonseca Benevides, *Archivo Pittoresco*, vol. ix, 1866, pag. 128. P. de Vaxel indica erradamente: 1846.

(b) Na egreja dos Congregados no Porto, presenciamos ainda não ha muito, o espectáculo repugnante de ouvir durante o *levantar da hostia* uma cavatina do *Trovador*....

SILVA (P.º Manoel Nunes da) — Jesuita, natural de Lisboa, onde nasceu em 1678. Exerceu os cargos de Mestre de Capella na Egreja de Santa Catharina d'esta cidade e da collegiada de Nossa Senhora da Conceição, cargo que occupava em 1725. Foi tambem Director do Côro da Egreja parochial de Santa Maria Magdalena, e tinha sido discipulo de Frovo. Publicou o seguinte livro:

Arte Minima que com Semibreve Prolaçam (a) *tratta em tempo breve, os modos da Maxima & Longa sciencia da Musica, offerecida á Sacratissima Virgem Maria Senhora Nossa, debaixo da Invocação da Quietaçam, cuja imagem está em a Santa Sé d'esta cidade.* Lisboa, na Officina de Joam Galram, 1685, in-4.º, de 44-52-136 pag. com 2 estampas, (frontispicio gravado, representando varios instrumentos e a mão dos signaes). Este titulo, é um jogo de palavras sobre os nomes dos signaes da antiga notação, isto é: a *Minima*, a *Semibreve*, a *Longa*, a *Maxima*, as *prolações*, os *tempos* e os *modos*. Tudo isto quer dizer, que o livro ensinará em pouco tempo a arte da musica, que por si só é difficultosa e exige longos estudos.

A obra está dividida em tres partes que correspondem á enumeração das paginas que acima referimos. Primeiro encontramos uma *Dedicatoria* á Virgem, que brilha pela ingenuidade das ideias, chamando-lhe *Universidade de todas as sciencias*, e dizendo outras amabilidades mais, e um *Preambulo ao leitor* (I-XII). A ordem das materias é: *Resumo da Arte de Canto de Orgam* (1-16), depois *Compendio da Arte de Contraponto e Compostura* (17-44); estas duas partes tratam da solmisação, da notação proporcional e dos primeiros elementos do contraponto. Um tratado de cantochão (*Summa da Arte de Cantocham*, I-52) e uma analyse succinta de todas as partes da musica (*Tratado das Explanaciones e Index* do mesmo, 1-136) formam o resto do volume.

Esta ultima parte contém tambem umas explicações muito curiosas, relativas á Historia da Musica, que excedem, se é possível, em ingenuidade e metaphysica musico-theologica, as ideias singulares do Preambulo. A obra foi concebida no espirito candeido e milagroso do tempo.

Forkel, (b) fallando da *Arte Minima*, diz: «N'esta obra não só se ensinão os principios fundamentaes da musica, mas tambem n'ella demonstra o author minuciosamente, a ligação que existe entre a sciencia musical e os outros conhecimentos seculares e religiosos.»

O sabio critico allemão, talvez illudido por alguma informação parcial, foi benevolo em demasia, porque a maneira como Nunes da Silva pretende mostrar a tal *ligação*, não pôde ser mais extravagante. Qualquer individuo se poderá convencer da verdade das nossas affirmações, lendo só o 1.º capitulo do *Tratado das Explanções*: = dos louvores da Musica e do modo que d'ella se deve usar =, e o seguinte: = Da invenção da Musica e pessoas insignes que a augmentarão e n'ella florescia = (fol. 13).

Esta obra teve mais duas edições, em tudo conformes á primeira, menos no nome do impressor, que differe.

A 2.ª: Na Officina de Miguel Manescal, impressor do Santo Officio, á custa de Antonio Pereyra & Antonio Manescal. Anno de 1704.

A 3.ª edição: Na Officina de Antonio Manescal, Impressor do Santo Officio & Livreiro de Sua Magestade e á sua custa impressa. Anno de 1725.

(a) Forkel, *Alleg. Lit. der Musik*, p. 289, diz: *recopilação*; é evidentemente um erro, porque até agora não encontramos esta alteração em nenhum exemplar.

(b) *Ibid.*, *loc. cit.*

SILVA (Policarpo José Antonio da) — Excelente cantor portuguez; era primeiro tenor da Capella e da camara real, no meado e fim do seculo passado. William Beckford (a) deixou-nos nas suas bellas cartas sobre Portugal, a memoria d'este artista de talento, que diz ser *famoso tenor, admiravel pela bravura e rapidez da sua execução*. Silva, cantava nas salas acompanhando-se de um cravo (harpsicord). Em 1788, creou o papel de « Lisandro » na opera *Gli Eroi Spartani* de Antonio Leal Moreira, representada em Queluz.

Policarpo era tambem compositor; na Bibliotheca real da Ajuda, conserva-se uma obra d'este artista: *A Primavera, em nove nocturnos musicaes* sobre versos de Metastasio; parece que esta composição foi impressa em 1787.

Não sabemos quando falleceu este excellente artista que

soube rivalisar em Lisboa, com cantores como Reyna, Ferracuti, e outros.

(a) Italy ; with sketches of Spain and Portugal, vol. II, pag. 38 e 210.

SILVA (Tristão da) — Mestre de D. Affonso v e um dos primeiros musicos portuguezes de que ha noticia. A pedido d'este principe escreveu :

Amables de musica. O original existia na Bibliotheca de D. João IV. Assim se perdeu uma das primeiras producções da nossa litteratura musical !

Francisco Vellez de Guevara citava esta obra no seu livro : *De la realidad y experiencia de la Musica.*

SILVEIRA (Fr. Placido da) — Filho de Bento da Silveira e Simão de Moraes ; nasceu em Cacilhas (Extremadura) e entrou na Ordem militar de Christo, no convento de Thomar, a 5 de Abril de 1683. Foi habil contrapontista e morreu a 8 de Março de 1736.

Escreveu :

1.) *Processionale & Missale ac Breviario Romano a S. Pio V ræformatis decerptum, Conimbricæ ex Regali Artium Collegio, 1721, in-4.º*

2.) *Psalmos, Hymnos e Motetes a diversas vozes.*

SILVESTRE (Gregorio) — Nasceu em Lisboa a 31 de Dezembro de 1520, e abandonou muito cedo a sua patria, fixando a sua residencia em Hespanha, aonde morreu em 1570. Apesar de ter nascido portuguez, Gregorio Silvestre escreveu de tal fórma em hespanhol, que as suas poesias occupam um lugar de honra na Historia da litteratura visinha, pela grande influencia que exerceram. (a) O motivo que levou Silvestre para Hespanha, seria com certeza o mesmo que moveu Jorge de Monte-Mór a abandonar a sua terra natal ; (b) Gregorio Silvestre vivia tranquillamente em Granada, exercendo a profissão de orga-

nista-mór da Cathedral; tendo ido muito cedo para Hespanha, é natural que fosse como cantor, e que pelos estudos a que se dedicou, fosse gradualmente subindo, até occupar tão importante posição na sua carreira artistica.

No seculo XVI e XVII, era Portugal que enriquecia a Hespanha dos mais distinctos musicos. Na educação geral, a musica occupava uma parte muito interessante, e abundam os factos, em que vemos a nossa primeira nobreza dedicar-se conjunctamente á poesia e á musica. (c)

Gregorio Silvestre, como a maior parte dos artistas do seu tempo, tambem cultivou a poesia; teve relações intimas com Jorge de Monte-Mór, que nunca esfriaram, apesar das grandes luctas entre a *escola italiana* e a *escola hespanhola*, a que cada um pertencia. Gregorio Silvestre, sob as bandeiras de Castillejo, foi um dos mais terriveis campeões contra a primeira, introduzida em Hespanha por Boscão; Jorge de Monte-Mór, seu amigo, seguia a imitação italiana, e respeitava immensamente Sá de Miranda por haver introduzido em Portugal a nova poetica. Gregorio Silvestre reconciliou-se a final com a escola italiana, escrevendo tambem no metro endecasyllabo. (d)

É natural que não só pelo seu gosto poetico, como pela posição artistica que occupava na Cathedral de Granada, deixasse bastantes composições musicas; d'estas conhecemos apenas varios *Vilhancicos* e *Entremezes*, e um manuscripto: *Arte de escrever por cifra*.

(a) Ticknor, *Hist. de la Litteratura española*, traduzida por D. Pascual de Gayangos e D. Henrique de Vedia, tom. II, pag. 58 a 61.

(b) Vid. a Biographia de *Jorge de Monte-Mór*.

(c) Taes são: o Infante D. Luiz, o Infante D. Duarte, D. João de Menezes, Sá de Miranda, Jeronymo de Sá, Manoel Machado de Azevedo, Garcia de Resende, André de Resende, Damião de Goes, D. Francisco Manoel de Mello, Gil Vicente, e outros litteratos distinctos.

(d) As obras de Gregorio Silvestre foram reimpressas em Lisboa, em 1592; o editor Pedro de Cáceres, traz uma vida do poeta, a qual Barbosa aproveitou na *Bibl. Lusit.*, tom. II, pag. 419.

SOARES (Antonio José) — Nasceu em Lisboa a 2 de Novembro de 1783 e falleceu a 9 de Março de 1865. Foram seus paes Joaquim José Soares e D. Joanna Nepomuceno. Recebeu a sua educação nos Seminarios de Villa-Viçosa e da Patriarchal, e teve por mestres, em rudimentos: o P.^o Joaquim Cordeiro Galvão; em harmonia: João José Baldy, e em contraponto: Antonio Leal Moreira, que o chamava o seu *discipulo amado*.

Os seus estudos conscienciosos habilitaram-n'o para o logar de Organista da Santa Egreja Patriarchal, e foi n'esta ultima posição que requereu, depois de Moreira ter fallecido, o logar de Mestre do Seminario Patriarchal. El-Rei mandou informar o requerimento ao Visconde de Santarem, que produziu os seguintes honrosos attestados:

«O Visconde de Santarem, do Conselho de S. M. F., Cavalleiro professo da Ordem de Christo, etc. etc., Director dos reaes theatros:

«Attesto que Antonio José Soares, Organista da Santa Egreja Patriarchal, tem sempre servido com muito prestimo e exacção em todas as funcções que por ordem de S. M. se tem feito na real Basilica de Mafra; que tem feito com toda a pontualidade as differentes composições que lhe tem ordenado para a dita Basilica, mostrando n'ellas sciencia e gosto: além d'isto attesto tambem, que tem bons costumes e se tem portado com muito boa conducta e por me ser pedida mandei passar a presente que assigno

Visconde de Santarem.»

A este documento honroso, podemos ainda juntar um segundo.

Carta do Visconde de Santarem dirigida ao Conego Manoel Vencesláo de Sousa:

«O pleno conhecimento que tenho da sciencia, conducta e estudo de Antonio José Soares, que foi alumno do Seminario da Santa Egreja patriarchal me obriga a dirigir a V. Ill.^{ma} o reque-

rimento incluso para ser enviado por V. Ill.^{ma} á real presença de El-Rei N. S. O apreço que V. Ill.^{ma} faz dos alumnos d'aquelle Seminario, o modo porque o supplicante se tem distinguido pela séria applicação e gosto que faz da sua profissão, me tira todo o receio de que V. Ill.^{ma} deixe de advogar o favor do supplicante, que tendo por aquelles titulos merecido a minha estimação, faz honra ao Seminario por onde aprendeu.

Em quanto pessoalmente não tenho a honra de buscar a V. Ill.^{ma}, aproveito este motivo para certificar a V. Ill.^{ma} que sou etc.

Visconde de Santarem.

Um pedido tão bem informado não podia deixar de ser attendido e assim ficou o artista encarregado de diversos ramos do ensino musical no Seminario, até que este foi annexado á Casa-Pia, no extincto Convento dos Jeronymos de Belém.

Pouco tempo depois d'esta mudança, foi chamado pelo Imperador D. Pedro IV para professor do mesmo Seminario, nomeação que não acceitou, assim como outra feita posteriormente para um logar do Conservatorio real de Lisboa, fundado recentemente por D. Maria II.

A recusa d'estes cargos publicos, cujas causas não conhecemos, dava-lhe mais ampla liberdade para se dedicar ao ensino particular nas principaes casas da capital, onde as suas qualidades moraes não eram menos apreciadas do que as artisticas.

Foi tambem professor de musica no collegio do Calvario e Mestre de Capella da Infanta D. Isabel Maria, no palacio de Bemfica.

Os contemporaneos elogiam muito o seu talento no orgão e no piano, e a sua grande habilidade como repentista.

Escreveu muito, graças á idade avançada a que chegou. (82 annos) Entre uma grande quantidade de *Missas, Te-Deums, jogos completos de Vesperas, Matinas, Nocturnos, Responsorios, Lulainhas, Motetes, Stabats*, etc. distinguem-se 2 *Missas de Requiem*, sendo uma de Capella e outra de instrumental, que



dedicou ao Conde do Farrobo para as exequias que na Igreja de Santo Antonio da Castanheira (a $\frac{1}{4}$ de legua do Farrobo) se celebraram por occasião da transladação dos restos mortaes do Barão de Quintella.

Além d'estas composições sacras, deixou outras profanas: *Modinhas* em grande numero, *trechos* para Piano a 2 e 4 mãos, uma *Symphonia para piano e orchestra*, *Duetto para Piano e harmonium*, *varias cantatas*, entre as quaes se distinguem duas principalmente; a primeira, dedicada a Anselmo Magno de Sousa Pinto em honra de D. Ursula Todi, que se cantou no Palacio do Conde do Farrobo; a segunda: *O Merito exaltado*, cantada em 1818 no Theatro de S. Carlos, com muitos applausos. A proposito d'esta ultima composição, dirigiu-lhe a Sociedade italiana do real theatro a seguinte carta:

«Snr. Antonio José Soares.»

«A Sociedade italiana me encarregou de testemunhar a V. a sua gratidão pela maneira nobre e generosa com que V. se prestou a compôr e dirigir a bella musica do Elogio: *Il merito esaltato*, a que o publico fez a devida justiça de reclamar os spartitos da mesma cantata.

«A Sociedade deseja conservar nos seus archivos esta peça magistral, como um padrão da sua gloria e pede-lhe, queira acceitar benignamente o pequeno mimo que acompanha esta, como um signal da sua lembrança. E eu da minha parte aproveito esta occasião para exprimir-lhe os sentimentos de estima e consideração com que sou

De V. etc. •

Luigi Chiari.

«Real Theatro de S. Carlos, 12 de Dezembro de 1818.»

As musicas de Soares ainda hoje se ouvem em Lisboa e principalmente na Ilha de S. Miguel, aonde, até em concertos

publicos, se executam alguns trechos do seu segundo *Stabat-Mater*. Não fallamos d'ellas, porque nada conhecemos.

Platão de Vaxel (a) diz a este respeito: a sua *grande Missa* revela um conhecimento profundo do contraponto, mas tambem um estylo pesado e pouca inspiração.

Deixou tres filhos, dos quaes o primogenito, seguiu as pisa-das de seu pae, dedicando-se sobretudo ao ensino particular; hoje vive em Lisboa, retirado da actividade artistica.

Antonio José Soares foi sepultado no dia 10 de Março e pouco depois publicava a *Nação* um necrologio, elogiando mais uma vez as qualidades moraes e artisticas do fallecido mestre.

(a) *Gazeta da Madeira* de 14 de Junho de 1866; a data do fallecimento é 1865 e não 1864.

SOARES (P.º Manoel)—(a) Presbytero do habito de S. Pedro; foi natural de Lisboa. Machado, (b) fallando d'este compositor, diz que cultivára profundamente os preceitos da musica e que as suas composições, executadas na Patriarchal de Lisboa, foram muito estimadas, chegando alguns dos excellentes musicos italianos, mandados chamar por D. João v (c) para a dita igreja, a affirmar, que mesmo na Italia não havia quem competisse com Manoel Soares; (d) esta apreciação certamente um pouco exagerada, faz-nos crer todavia no grande talento de que Soares devia ser dotado.

Morreu em Lisboa a 4 de julho de 1756 e jazia no cemite-rio dos padres da Congregação da missão. Compoz:

- 1.) *Psalmos das Vesperas do Domingo.*
- 2.) *Psalmos das Vesperas da Segunda, Terça, Quarta, Quinta, Sexta e Sabbado de Feria.*
- 3.) *Psalmos das Vesperas dos Santos Apostolos.*
- 4.) *Psalmos das Vesperas dos Santos Martyres.*
- 5.) *Psalmos das Vesperas dos Santos Confessores.*
- 6.) *Psalmos das Vesperas das Santas Virgens.*

Estes psalmos eram todos a 4 vozes para Estante; a harmo-

nia baseava-se sobre o cantochão de cada um, e alternava-se cada verso com o côro.

Este padre nunca disse missa, por se julgar *indigno* de celebrar o santo sacrificio; porque se ordenou então?

(a) E não *Soaves* como diz Fétis, (*Biogr. Univ.* Vol. VIII, pag. 57), que também se engana, quando diz que fôra *monge*.

(b) *Bibl. Lusit.* vol. IV, pag. 250.

(c) Vide o *Esboço historico da Capella real*, na biographia de D. João v.
 (d) Havia n'aquelle tempo os compositores Pergolese, Marcello, Leonardo Leo, Durante e outros.

SOLANO (Francisco Ignacio) — Theorico, nascido em Lisboa em 1727; ignoram-se quasi todas as circumstancias relativas á sua vida.

Vivia ainda em 1793, (a) porque n'este anno publicou a sua ultima obra intitulada: *Vindicios do Tono*. Foi professor do Seminario de Lisboa e mui diversamente considerado emquanto ao seu merito. Rodrigo Ferreira da Costa declara os seus livros *incomprehensíveis* até aos professores, por indigestos, confusos e enunciados na linguagem da rançosa solfa das mutanças, e como incapazes de servirem de compendios para dirigir os estudos da mocidade e os amadores que queiram conhecer a harmonia e o contraponto.

A primeira classificação de «incomprehensível» não é exacta, pois se Costa não comprehendeu o nosso theorico, houve alguém mais feliz a quem aconteceu o contrario e que nos explica com toda a clareza, as theorias de Solano.

Fétis (c) diz: «Cet ouvrage est le seul traité qui existe de la solmisation par les nuances appliquées à tous les tons et à tous les signes accidentels de la modulation de la musique moderne. La méthode de l'auteur consiste à trouver par des règles certaines, quelles sont les notes *mi* et *fa*, c'est-à-dire les notes du demi-ton ascendant; mais ces règles sont en si grand nombre qu'elles démontrent invinciblement l'absurdité de la solmisation par les nuances dans la tonalité moderne.» O unico defeito pois, do systema de Solano está na sua *complexidade* e não na sua *incompre-*

hensibilidade. Nós mesmo, examinando a obra, não encontramos até, em relação á tonalidade moderna, essa dificuldade de percepção.

Se Costa peca por um juizo em demasia severo, Cravoé (d) cáe no opposto, dizendo que as obras de Solano, mereceram, por excellentes que eram, e mereciam ainda em 1817 a approvação unanime dos professores de musica.

Já dissemos, fallando de Morato, que houve uma polemica acalorada entre estes dois theoreticos, talvez fosse até sobre o systema apresentado por Solano.

Eis as suas obras theoreticas:

1.) *Nova Instrucção musical, ou theorica practica da musica rhythmica, com a qual se forma, e ordena sobre os mais solidos fundamentos hum Novo Methodo e verdadeiro Systema para constituir um intelligente Solfista e destrissimo Cantor, etc.* Lisboa na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764 in-4.º de LX—(não numeradas) 340 pag.

A este volume anda unido um *Additamento á Nova Instrucção musical*, em que Solano trata das antigas regras da musica, e das doutrinas mais necessarias para a verdadeira intelligencia do canto de estante etc.; consta de II-47 pag., e traz no fim um mappa com os signaes e indicações relativas aos principios da musica e que elle intitula: *Epilogo enigmatico e indicativo do primeiro discurso do compendio summario, etc.*

Publicou-se um resumo d'esta obra com o titulo:

Nova Arte e breve compendio de Musica para lição dos principiantes, extrahida do livro que se intitula: Nova Instrucção musical, ou Theorica practica da Musica rhythmica; dedicada ao Ill.º e Exc.º Sr. Thomé José de Sousa Coutinho Castello-Branco e Menezes, etc., por seu amigo F. I. S., Lisboa, 1768, in-4.º, na Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio.

Se é facto que esta obra foi prejudicada pelas que appareceram depois, tanto nacionaes como estrangeiras; se hoje o livro tem apenas um merito historico e archeologico para com a theo-

ria da Arte, é innegavel que prestou muitos serviços em seu tempo e que foi muito applaudido por artistas de merito, portuguezes e estrangeiros. São testemunhas do que affirmamos, as numerosas cartas que precedem a *Nova Instrucção musical*, entre as quaes encontramos uma de D. Lucas Giovine, Mestre da Rainha etc., outra de D. Antonio Tedeschi, doutissimo professor musico de S. M. F. na Capella real de Nossa Senhora da Ajuda; outra de D. José de Porcaris, Musico Contrapontista e Mestre da Basilica patriarchal; outras de Passo-Vedro, de Henrique da Silva Negrão, de Mixilim, de João Cordeiro da Silva, de Luciano Xavier dos Santos, de José da Silva Reis, de um anonymo (a melhor, e muito extensa); e emfim a mais importante, a de David Perez que transcrevemos em seguida:

«Signore Francesco Ignasio Solano.»

«Il giorno 11. del passato mesi di Giugno, di questo corrente anno 1763. mi fú portata una di lei stimatissima carta, con un libro scritto a mano, intitolato (*Nuova Istruzione Musicale*, etc.) e come dalla di lei carta osservo che penza questa sua virtuosa Fatiga metterla alle stampe, perciá ne abilita ancora il debbole mio talento á darne (unito agl'altri degni Professori da lei scelti) il sentimento ed approvazione.

«E come lei mi scrive, e dimostra nella sua Opera, che il Metodo commune alla (da mé rispettabile) Nazione Portuguesa sia il solfeggiare le chiave di trasporto rigorosamente col Nome dove le soggetta la forza degl'accidenti, approvo, e maggiormente lodo la di lei virtuosa Fatiga, che ritrovandosi; questo Metodo nel dare gli primi principij di Musica alli scolari; l'abbia facilitato, e sminuzzato, con tante ragione, e chiari Esempj, che con questa *Nuova Istruzione*, o *Nuova Escuela* spero ne otterrà il fine, per il quale lei á tanto virtuosamente travagliato per la sua Nazione Portuguesa; col vedere maggiormente stabilito il detto Metodo di solfeggiare e facilitate tutte le dijjicoltá, che ogni prin-

ciante di Musica potrebbe incontrare, per arrivare ad essere (come lei Nota) un perfetto Solfista.

Pertanto io spero ser  gradita, e desiderata la di lei Opera virtuosamente travagliata ad utite commune delle studiosi, e Principianti di Musica, ed io tutto core lo desidero, e con ogni affetto di vera estima mi dico

Devotissimo ed ubidientissimo servidore

David Perez.

Dall' Agiuta, a pi  del Real Palazzo. Li 29. Agosto 1763. 

Todas estas cartas tecem os maiores elogios à obra de Solano, recommendando-a como um livro *util e necessario*, destinado a dar uma nova face ao methodo de ensino. Parece-nos tambem impossivel, que todos aquelles homens, alguns dos quaes, de reconhecido merito e talento, e completamente independentes, fossem elogiar a *una voce* uma obra que demais, ia dar uma direc o nova ao ensino e por isso mesmo mais trabalho aos professores sem que ella tivesse, para a época, um verdadeiro merito.

Parece-nos esta concordancia um indicio claro de que a obra prestou em tempos, bons e valiosos serviços, e por isso era julgada favoravelmente por professores e discipulos.

2.) *Novo tratado de musica metrica, e rhythmica, o qual ensina a acompanhar no Cravo, Orgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possam regular todas as Especies, de que se compõe a Harmonia da mesma Musica.* Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1779, in-4.é de XVI-301 pag.

3.) *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rhythmica, no qual se pergunta e dá resposta de muitas cousas interessantes para o Solfejo, Contraponto e Composi o: seus termos privativos, Regras e Preceitos, segundo a melhor Practica e verdadeira Theorica.* Offerecido a S. A. R. o Senhor

D. João VI, principe do Brazil. Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1790, in-8.º, peq. de xx-289 pag. Erratas.

4.) *Dissertação sobre o character, qualidades e antiguidade da Musica, em obsequio do admiravel Mysterio da Immaculada Conceição de Maria Sanctissima, Nossa Senhora, recitado no dia 24 de Dezembro de 1779 para effeito de abrir, e estabelecer n'esta Côrte huma Aula de Musica Theorica, e Practica.* Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1780, in-4.º de 27 pag.

Este discurso está recheado das fabulas mais absurdas sobre os effeitos da musica antiga e moderna, e envolvido n'um veo obscuro de metaphysica intrincada, misturando-se n'elle o mysticismo e a credulidade religiosa com as ideias materialistas do paganismo. O author revela tanto aqui, como nos seus outros livros, uma vasta erudição, mostrando-se conhecedor das boas obras que havia então sobre a Arte; todavia esta vantagem não resgata a má impressão de tanta cousa obscura e pueril.

5.) *Vindicio do Tono. Exame das regras do canto ecclesiastico* (cantochoão). Lisboa, ibid. 1793, in-4.º de 50 pag. Este opusculo foi publicado com as iniciaes F. I. S. do Valle, e é uma refutação de outro de Fr. José do Espirito-Santo Monte, intitulado: *Vindicias do Tritono.*

(a) Não sabemos como Fétis pôde concluir do titulo da *Nova Instrução musical*, que o author tinha já fallecido em 1764?

(b) *Principios de musica*, prologo.

(c) *Biogr. Univ.* Vol VIII, pag. 59.

(d) *Mnemosine lusitana*, Vol. II, pag. 181.

SOUZA (José Joaquim de)—Compositor de musica sacra do principio d'este seculo, mas já fallecido. Entre as suas composições merece ser citado um *Stabat Mater*, talvez a sua melhor obra.

SOUZA (Fr. Placido de)—Pertenceu á familia dos Marquezes das Minas; foi professor de musica em Lisboa, no meado do seculo XVII e Mestre do nosso compositor V. José da Costa.

T

THALESIO (Pedro)—Primeiro Mestre de Capella na Cathedral de Granada, depois Lente de Musica na Universidade de Coimbra por provisão de 19 de Janeiro de 1613 (a). Attribute-se-lhe a fundação da Irmandade de Santa Cecilia e cabe-lhe tambem o merito de ter, quando não introduzido, ao menos melhorado muitissimo a execução dos còros na musica sacra. Antes da sua nomeação para a cadeira da Universidade, tinha sido Mestre de Capella na Cathedral da Guarda, no tempo do Bispo D. Affonso Furtado de Mendonça, que o tinha nomeado para este logar e «remunerado com avantajados premios e salarios», como diz o author. (b) Foi este mesmo prelado que, protegendo-o sempre, lhe alcançou a sua nomeação para a cadeira da Universidade, quando foi transferido do Bispado da Guarda para a séde episcopal de Coimbra.

Dissemos acima que se attribue a Pedro Thalesio a fundação da Irmandade de Santa Cecilia; e a este respeito apresentamos aqui alguns documentos, que não deixarão de ter algum interesse; conjunctamente com os primeiros, mencionaremos outros para provar que o nosso artista esteve durante bastante tempo na capital, onde exerceu o logar de Mestre de Capella, no Hospital real de todos os Santos.

A estes documentos pertencem os seguintes:

DOCUMENTO N.º 1

Assento que a mesa fez sobre o mestre da Capella

«Aos 30 de Junho na mesa do despacho da Misericordia, sendo presente o sr. provedor e irmãos da mesa, tratando como es-

tava vago mestre da capella do hospital, e considerando as partes que se requerem para este cargo, o sr. provedor disse que sua alteza lhe dissera que tinha muita satisfação de Pedro Thalesio, e que n'elle concorriam as partes necessarias ao dito cargo, assim por seu saber como sua virtude, assentou a mesa tomal-o por Mestre da capella do dito hospital, com o ordenado que todos os que tiveram este cargo até ao presente, como se verá nos livros da fazenda, aonde mandam que se faça este assento no dito dia de junho de 93 (1593) Manoel Pinto Leitão etc.

Verba á margem

«A 2 de Junho de 94 (1594) fez a mesa mercê ao mestre da capella de 4\$000 reis, em logar da cama que havia de haver; e não haverá d'aqui em diante roupa nem cousa alguma por ella.»

DOCUMENTO N.º 2

Traslado de uma petição que o mestre da capella fez, com um despacho da mesa.

«Diz o mestre da capella d'este hospital, que por mandado de v. s.^a e mais srs. despejou as casas em que viveu até agora, e tem buscado outras, das quaes paga vinte mil reis, portanto pede a v. s.^a e mercês, visto ser elle desacommodado das em que morava, lhe mandem pagar as que tem alugado no dito preço. E. R. M.»

Despacho

«Offereça o supplicante o traslado do assento que se com elle tomou quando o tomaram por mestre de capella. Hoje 28 de novembro de 96 annos (1596). O provedor Francisco de Almeida.»

DOCUMENTO N.º 3

Traslado do assento do Mestre da capella do livro da despeza do anno de 93.

«Pedro Thalesio tem de ordenado 60 alqueires de trigo e vinte mil reis em dinheiro, sendo 16\$000 reis de ordenado e 4\$000 reis para um moço, e tres quartos de carneiro pelas festas, e um alqueire de grãos, e a casa da escóla que está na varanda dos padres (os capellões do hospital) e cama.

Trará certidão dos mordomos da capella como cumpre inteiramente sua obrigação. Tem mais outra verba em outro livro de Francisco de Almeida sendo escrivão, como receberá 4\$000 reis pela cama que lhe haviam de dar. Hoje 28 de novembro de 96, Luiz de Figueiredo.

Despacho

«A mesa ha por bem que se dêem ao supplicante cada anno 10\$000 reis para ajuda das casas em que ha de viver, havendo respeito a que se lhe tomarem as em que vivia, por não serem ordenadas ao mestre da capella, e as que lhe estavam ordenadas estarem na varanda dos clérigos onde o supplicante não podia pousar por *ser casado*. Hoje 29 de novembro de 96 (1596). E este despacho se rejeitará etc.»

Pedro Thalesio devia ter abandonado o seu lugar de 1599 a 1600, porque então já não se encontra noticia d'elle no archivo do Hospital de S. José d'onde estas foram tiradas; succedeu-lhe o P.º Simão dos Anjos de quem já fallamos no 1.º volume.

É natural que Thalesio se retirasse para a provincia, talvez chamado pelo Bispo da Guarda com quem podia ter travado relações em Lisboa. D'ali seguiu o prelado para Coimbra.

Estes documentos são interessantes no que dizem respeito á situação material do Mestre da Capella, que não era nada mesquinha, se attendermos ás necessidades da época.

A admissão de Pedro Thalesio como Mestre da Capella do Hospital, prova que a promoção para este logar era feita sem escolha de nacionalidade porque parece que Thalesio era na realidade hespanhol, verificando-se assim a reciprocidade das relações artisticas entre Portugal e Hespanha. No seculo XVI e XVII foi este ultimo paiz inundado, na força da palavra, por uma legião de musicos portuguezes; (c) a nossa vizinha retribuia porém de uma maneira muito limitada este movimento artistico, e se algum artista hespanhol pizou no intervallo d'esses dois seculos o solo portuguez, para occupar algum logar importante, foi (como no caso de Thalesio) patrocinado por algum alto personagem a quem acompanhava. Podia ainda ser que Thalesio fosse algum d'esses portuguezes, que iam para Hespanha grangear fama e fortuna com os seus talentos e que voltavam depois á patria, cheios de gloria e com um nome brilhante, para sollicitarem um logar digno dos seus nomes.

Alem das noticias relativas á situação do artista, que se encontram nos documentos citados, ha as outras, não menos interessantes, que espelham os costumes da época; por exemplo a circumstancia do artista não poder *pousar* na varanda dos padres *por ser casado*, indica quão profundas estavam ainda arreigadas essas formalidades religiosas, filhas apenas de um fanatismo estúpido; em quanto se fazia questão de cousas tão insignificantes, emquanto se discutia a incompatibilidade de semelhante posição, perante escrupulos *santissimos*, perdia-se o clero n'uma vida devassa dando os mais funestos exemplos!

.
 Vejamos agora a segunda serie de documentos, relativa á Historia da Irmandade de Santa Cecilia.

Os primeiros vestigios *certos* que apparecem, é em 1702, e conhecem-se por uma collecção completa de *vilhancicos*, que se cantaram nas Matinas festivas da padroeira da irmandade, a 22 de Novembro; esta collecção que abrange um longo intervallo de 1702 a 1722, sem interrupção, está quasi toda escripta em hespanhol, menos o Vilhancico 8.º do 3.º Nocturno do anno

de 1704; todos os outros cantados n'este mesmo anno, são ainda escriptos em hespanhol.

Temos fallado n'esta obra, já tantas vezes de *Villancicos*, que não será desagradavel ao leitor, ter pelo menos conhecimento da forma poetica d'este genero de composiçõ sacra, já que infelizmente não podemos acompanhar o verso com a musica correspondente.

Villancico (c)

1.º NOCTURNO

—

- 1.—Queu ay de nuevo?
- 2.—Grandes cosas,
que a um Niño con nuevas leyes
se humillan tres Reyes
- 1.—Quien puede ser esse Infante
que assi sus fuerças oprime?
- 2.—Es Leon, aunque agora gime
y es grande la maravilla,
al ver que un Leon se humilla
a ser Cordero llamado,
y en un superior bocado
unir su Deidad al hombre.
- 1.—No es mucho que tal renombre
le den, pues sabe rendir
- 2.—Venga pues, venga el Abril
el Mayo venga,
y para su corona flores prevenga.

—

Coplas

El que en campaña de luses
las huestes venció alevosas
oy se ha venido a las manos
lleno de paz, y de gloria.

El que a los paizes baxos
de la tierra baxò agora,
a despertar el amor,
que durmido hallò entre sombras.

Eis um pequeno dialogo e duas coplas de uns Vilhancicos que se cantaram na capella d'El-Rei D. João IV, nas Matinas da Festa dos Reis em 1655. Por este pequeno trecho se pode fazer já uma ideia da fôrma litteraria do Vilhancico, posto que essa fôrma varie nos seculos seguintes e fosse differente nos seculos anteriores.

Não é aqui o logar de indicarmos essas differenças e a nossa intenção era apenas, dar por meio d'este extracto, uma ideia da ingenuidade e do sentimento poetico d'estas producções populares.

Da collecção de 1702, apresentamos o seguinte verso:

A lição do amor divino
Bem pôde em solfa caber
Donde hão de vêr
Tudo em *la* para subir
Nada em *mi* para descer.

Neste exemplo já se revela o *pedantismo* do poeta ou do compositor, ou mesmo de ambos, que substituíram á ingenuidade do povo, á expressão verdadeira e franca, ao perfume agreste d'essa poesia original, a vaidade do *sabichão* e o seu calculo, frio de todo o sentimento e de toda a verdade; o *savantismo* pretendeu avassalar tudo ao seu dominio, enfeitando-se com essas flôres mimosas do sentimento popular, como a velha mirrada e sêca, que pretende disfarçar as rugas já sensíveis e numerosas, debaixo dos arrebiques de uma donzella.

O Vilhancico foi um producto espontaneo e caracteristico do sentimento popular, que era o unico poeta capaz de fazer os versos e de crear a musica para elles. Os compositores que quizeram aproveitar esta veia artistica, foram inspirar-se directamen-

te dos sentimentos do povo e não procuraram a realisação das suas ideias, nos estreitos moldes do calculo musical.

Depois de feita esta pequena excursão, voltamos ao nosso proposito.

Por este Vilhancico, tirado da collecção de 1702, fica pois determinada com segurança, a existencia da Irmandade de Santa Cecilia; esta era a principio, composta unicamente de cantores, e talvez compositores e um ou outro raro instrumentista; as orquestras não começaram a apparecer, senão com a introdução da Opera, porque antes d'este genero de composição, não havia nenhuma que as occupasse por pequenas que ellas fossem.

As composições eram escriptas só para as vozes, acompanhadas geralmente pelo órgão, e este auxiliado por um ou outro instrumento a *solo*, tirado do quartetto ou por algum antigo instrumento de metal (Trompas ou Trombetas).

Depois da introdução da Opera, devia a arte instrumental ter-se desenvolvido singularmente e causado por isso graves prejuizos ás regalias da irmandade, pois em 1760 requereu ella: que *todos os musicos* fossem obrigados a pertencer á irmandade, e esta, no alvará de 15 de Novembro do mesmo anno que deferiu a sua supplica, vem designada com o titulo: *Irmandade de Santa Cecilia dos cantores da côrte*.

O provedor e mais irmãos allegavam, que a irmandade estava muito decadente, e que exercitavam a arte muitas pessoas, que não só não eram professores, senão que nada sabiam de musica. El-Rei D. José satisfez a petição, e ordenou que ninguem podesse exercer a arte ou por estipendio em dinheiro ou em generos, ou mesmo por presentes, sem ser professor e irmão de Santa Cecilia, e quem desobedeceesse a esta ordem seria multado em 12\$000 réis, pagos da cadeia, sendo metade para a irmandade e metade para o hospital.

Este favor real foi renovado por alvará de 27 de Janeiro de 1766 porque, segundo a allegação do requerimento, o primeiro original tinha desaparecido com o terremoto; houve porém uma alteração que excluiu a clausula do provedor ser nobre e que

para admissão dos irmãos se formassem artigos de pureza de sangue. A ordem de D. José cumpriu-se e até se facilitou a entrada, dando-se licença e admittindo-se lettrados, medicos e cirurgiões. Os irmãos pagavam 2\$400 réis de joia e 960 réis de annual.

Logo depois do terremoto, estabeleceu-se a irmandade na freguezia dos Martyres.

.
 Bem desejavamos dar mais noticias e mais completas d'esta curiosa instituição musical que teve a felicidade de atravessar tantos seculos até aos nossos dias, porém nem sempre os resultados compensam o trabalho empregado, por isso contentemo-nos até melhor occasião.

Voltamos á biographia de Pedro Thalesio. A sua nomeação para a Cadeira de Musica em Coimbra, trazia consigo a necessidade de um systema de ensino mais completo, e por isso tratou Thalesio de dar ás suas theorias musicas uma fórma mais duradoura e assim publicou o seguinte livro:

Arte de Canto Chão com huma breve instrucção para os Sacerdotes, Diaconos, Subdiaconos & moços do Coro, conforme ao uso Romano. Coimbra, 1617, in-4.º de 136.

Obteve segunda edição:

... *Agora nesta segunda impressão novamente emendada & aperfeiçoada pello mesmo Autor. Dirigida ao Illustrissimo & Reverendissimo Senhor D.º Affonso Furtado de Mendonça, Arcebispo de Lisboa & Governador deste Reyno de Portugal; sendo Bispo de Coimbra, etc.* Em Coimbra, Na Impressão de Diogo Gomes de Loureiro. Anno 1628, in-4.º de XII-136 pag.

Thalesio tinha outros trabalhos entre mãos que infelizmente não appareceram; a elles se refere a seguinte passagem da sua *Arte de Canto Chão. (Dedicatória.)* «E com o favor de V. S. Illustrissima hirão saindo a luz outras obras de mais consideração, que trago entre mãos.»

O author repete esta promessa na pagina «Ao benevolo e pio Leitor:» E se entender, que d'este pequeno trabalho, lhes resulta

utilidade à Republica; e se me accrescentará o animo, de proseguir
cozas maiores, que determino, com o favor de Deus tirar a luz.»

Ainda no cap. 1, pag. 1 da Arte, diz: «Assi seguirey aqui os
que me parecerem mais necessarios pera a intelligencia do Can-
to chão; deixando de tratar do Canto, & Musica universal; da sua
origem & antiguidade; da sua diffinição & divisão; de seus effeitos,
& utilidades; da differença de Cantor, & Musico porq de tudo faço
menção larga noutro Cõpendio d'arte do Cãto d'orgão, cõtraponto,
cõposição, & outras curiosidades da Musica, que tenho entre
mãos.»

Ignoramos as razões porque os outros livros de Thalesio não
sahiram á luz, mas parece que o obstaculo que impediu a publi-
cação da Arte de Canto de Orgão, foi a falta de caracteres (pro-
vavelmente musicacs) para a impressão.

É para lastimar esta infelicidade, porque esses livros ha-
viam de revelar qualidades talvez ainda superiores á Arte de
Cantochão; não podemos deixar de louvar esta ultima obra, que
revela um saber solido, diremos até muita erudição e que está
escripta com bastante clareza, cousa em que contrasta singular-
mente com muitas obras theoreticas d'esse tempo, tanto nacionaes,
como estrangeiras em que, ora uma erudição mal digerida, ora
uma falta de critica e de methodo, enredava a sciencia n'um
labyrintho de theorias, sem principio nem fim.

Pedro Thalesio mostra estar ao facto de tudo o que se sa-
bia no seu tempo, citando e aproveitando o que se tinha escripto
até então, de melhor em Portugal e no estrangeiro. Entre os nos-
sos theoreticos figuram: Antonio Carreira, Domingos Marcos Du-
rão, João Dias, João Martins, Fr. Estevão de Christo, Felippe
de Magalhães e Vicente Lusitano; entre os estrangeiros, notam-se
os mais sabios e notaveis authores; os espanhoes: Bermudo, Chris-
tobal de Morales, Francisco Tovar, Montanos, Salinas, Biscar-
gui, Tapia Numantino, Miguel de Torres, Monserrate, D. Luiz
Milan, além d'estes encontramos: Stephano Vaneo, João de Ma-
ro, (Jean de Muris) Cerone, Pietro Aaron, Nicolau Vicentino,
Zarlino, Gafori (*Margarita Philoeophiæ*) Zacconi, Artusi, Guido

d'Arezzo, Glaréan, Tincto, Tigrini, Spataro, Papius (De Paep) etc. etc. Entre os antigos, notam-se citados: Aristoteles, Boécio, Euclides, Aristoxeno, S. Agostinho, S. Isidoro e outros.

Como se vê, os seus conhecimentos firmavam-se em solidas bases.

(a) O Cardeal Saraiva (*Lista*, pag. 49) traz a data: 12 de Novembro; diz tambem que Thalesio fôra medico (?) do Cardeal Alberto e Mestre de Capella do Hospital real de Todos os Santos em Lisboa, o que é verdade, como veremos.

(b) *Arte de Canto Chão*, Dedicatória, pag. iv.

(c) Este facto notabilissimo encontra a sua prova nas biographias de muitos artistas que figuram n'esta obra.

Vejam-se por exemplo as de Fr. Affonso de Palma, Gregorio Silvestre, Manoel Corrêa, João Gonçalves, Manoel Leitão de Avilez, Fr. Francisco Baptista, Manoel Tavares, Nicolau Tavares, Affonso Vaz da Costa, Francisco Corrêa de Araujo, Fr. Francisco de Sant'Iago, Estevão de Brito, Fr. Manoel Cardoso, Fr. Felipe da Cruz, João Mendes Monteiro, Manoel Macedo, etc., etc.

Deixamos para mais tarde o desenvolvimento que este assumpto merece pela sua grande importancia. Que a nossa Arte teve uma Historia brilhante, cujo ponto culminante se fixa nos seculos XVI e XVII, é o que ninguém, salvo duas ou tres excepções, sabia em Portugal; mas o que ninguém sonhou sequer até hoje, é que a arte portugueza tivesse tido uma tal exuberancia de sciva e de vida artistica, que apenas uma *parte d'ella*, fosse sufficiente para alimentar vigorosamente o sentimento esthetico de uma nação quatro ou cinco vezes maior, como era a espanhola!

(d) *Vilhancicos que se cantarão na Capella do muyto Alto & muyto Poderoso Rey Dom João o IV. N. S. Nas Matinas da Festa dos Reys do anno de 1655*. Lisboa, com todas as licenças. Na Officina Craesbeckiana. Anno 1655.

TAVARES (Manoel)—Discipulo de Antonio Ferro. Chantre da Capella de D. João III e mais tarde Mestre das Cathedraes de Cuenca (Castella-a-Velha) e Murcia, (Valencia) onde morreu. Tinha nascido em Portalegre em 1625.

Deixou as seguintes composições que se encontravam antes do desastre de 1755 na Bibliotheca real de Lisboa.

- 1.) *4 Magnificas.*
- 2.) *Veni in hortum meum a 8 vozes, Motete a Nossa Senhora.*
- 3.) *Tota pulchra est: Motete a 7 vozes. Estante 35, N.º 794.*
- 4.) *Laudate Dominum in Sanctis ejus a 8 vozes.*

- 5.) *Pastores loquuntur ad invicem* a 6 vozes.
- 6.) *Dixit Dominus* a 10 vozes, do primeiro tom.
- 7.) *Misa* a 14 vozes, do oitavo tom.
- 8.) *Beatus Vir* a 12 vozes, do segundo tom.
- 9.) *Lauda Hierusalem* a 8 e a 12 vozes, do sexto tom.
- 10.) *Latus sum* a 12 vozes, do sexto tom.
- 11.) *Laudate Dominum omnes gentes* a 8 vozes, do oitavo tom.
- 12.) *Tuadet animam meam* a 8 vozes.
- 13.) *Regina caeli latere* a 8 vozes.
- 14.) *Salve Regina* a 8 vozes.

As obras que mencionamos desde o numero 2 até 14, encontram-se na Estante 33, N.º 799.

TAVARES (Manoel dos Reis)—Compositor e medico, natural de Santarém; foi filho de Gaspar dos Reis e Helena Jorge. Morreu a 25 de Dezembro de 1696, com 96 annos de idade.

Compoz:

- 1.) *Psalms* a varias vozes. Ms.
- 2.) *Ladainha de Nossa Senhora* a diversas vozes. Ms.

TAVARES (Nicolaus)—Natural de Portalegre e discipulo de Manoel Tavares. Foi Mestre de Capella em Cadix, e Cuenca, morrendo n'esta ultima cidade apenas com 25 annos. As suas composições existiam na Bibliotheca d'El-Rei antes de 1755.

TEIXEIRA (Antonio)—Natural de Lisboa, e ahi nascido a 14 de maio de 1707, de Manoel Teixeira e Vicencia da Silva. D. João V mandou-o a Roma com 9 annos de idade, para aprender a theoria e a composição. Voltando a 11 de Junho de 1728 a Lisboa, foi nomeado em premio da sua applicação, 1.º Cantor da Patriarchal e Examinador Synodal de Cantochão em todo o patriarchado. Machado (a) diz que as suas composições eram innumeraveis (!) cita porém só as mais distinctas; são:

- 1.) *Te Deum laudamus* a 20 vozes, com instrumentos; cantou-se na casa professa de S. Roque, a 31 de Dezembro de 1734,

em acção de graças pelos beneficios recebidos n'aquelle anno; a esta solemnidade assistiu a familia real com toda a côrte.

2.) *Te Deum laudamus a 4 vozes.*

3.) *Psalmos, Offertorios, Lamentações e Motetes a 4 e 8 vozes, com e sem instrumentos.*

4.) *7 Operas a 6 vozes com orchestra; Machado (b) diz que se representaram com muito exito.*

5.) *Miserere a 8 vozes com orchestra.*

6.) *Missa a 8 vozes.*

7.) *Missa a 4 vozes.*

8.) *Psalmos de Vesperas a 4 vozes, compostos para a Igreja de Santo Antonio dos Portuguezes, em Roma.*

9.) *Te Deum a 9 vozes.*

(a) *Bibl. Lusit.* Vol. iv, pag. 61.

(b) *Ibid. loc. cit.*

TELLES (P.º)—Compositor distincto no genero das *modinhas*. Residia no Rio de Janeiro no principio do seculo XIX.

TELLES (Balthazar)—Lente de Musica na Universidade de Coimbra, por provisão de 2 de Novembro de 1549. É tudo o que d'elle sabemos.

THIMORES (D. Thereza Raimunda de)—Senhora de talento que pertenceu ao principio do seculo XVIII; esteve recolhida no convento das Dominicadas da villa de Abrantes. Alem dos seus vastos conhecimentos na Litteratura e na Poesia, cultivava as Bellas-Artes com felicidade; «na Musica, tocando e cantando com suavidade, e destreza innimitavel» (a) Morreu em 1730.

(a) Rebello da Costa, *Descripção topograph. e hist. do Porto*, pag. 359.

TODI (Luiza Rosa de Aguiar)—Saudemos respeitosamente este nome celebre que vem com o seu brilho espalhar uma luz esplendida pelos annaes da nossa historia artistica. Hoje que a

Arte vegeta tão tristemente em Portugal, liguemos as nossas sympathias por ella, a um nome que a illustrou e que é talvez a derradeira ancora da nossa tradição artistica.

Luiza Rosa de Aguiar, eis o seu verdadeiro nome, que se encontra no *Tartufo* de Molière, representado no Theatro do Bairro-Alto, em 1768.

O appellido Todi, provém do marido, Francisco Xavier Todi, italiano e violinista distincto. Começamos pois por desvanecer uma duvida que reina com relação aos seus nomes de baptismo e uma vez fixada a authenticidade do nome referido, temos de apontar como errados os que lhe attribuem Fétis, (a) Gerber, (b) Ledebuhr, (c) Choron e Fayolle; (d) o primeiro escriptor descobriu é verdade, em um libretto de uma opera cantada em Berlim, o nome *Luigia* ou Luiza, todavia nem por isso deixou de escrever por cima do artigo que lhe dedicou, o nome: *Maria Francisca*.

A confusão que principia com os nomes, continua sempre nos seus differentes biographos; trataremos entretanto de restabelecer a verdade, segundo as nossas forças, confrontando e criticando as opiniões desencontradas.

Os biographos mencionados concordam todos em collocar o seu nascimento, pelos annos de 1748, em Setubal. A sua educação artistica foi dirigida por David Perez e não foi este certamente um dos pequenos serviços que o celebre compositor nos prestou, durante a larga carreira da sua actividade artistica. As suas primeiras estreias parece que tiveram logar nos Theatros da Rua dos Condes e do Bairro Alto, onde desempenhava os papeis de *soubrette*, (e) n'essas peças comico-dramaticas, imitações imperfeitas da *Opéra-comique*; Balbi menciona a proposito d'esta circumstancia uma irmã, chamada Cecilia (f) que se distinguia particularmente na tragedia; sabemos ainda que além d'esta figuraram ali ainda mais duas: Isabel e Iphigenia Aguiar; foi provavelmente nas pequenas *arias*, *dusttos* e *recitativos*, de que esses dramas e essas farças estavam enfeitadas, que se ouviu primeiro a voz da joven cantora. Ignoramos se o seu talento se manifes-

tou em outro local mais apropriado; é verdade que Fétis (g) o afirma, dizendo: «Les succès qu'elle avait eus dès son début au Théâtre de Lisbonne la firent, etc.»

Esta noticia que é muito vaga, porque não determina em que theatro cantou, confirma-se na *Revista dos Espectaculos*, que annuncia a sua estreia em Lisboa como um verdadeiro triumpho, valendo-lhe a sua escripturação para Londres; o jornal não refere tambem o theatro em que appareceu pela primeira vez. É comtudo provavel que a Todi continuasse, a par d'estes pequenos ensaios practicos, os estudos sérios, começados com o seu mestre, porque em 1777 encontramol-a na Opera de Londres.

Segundo Gerber, Fétis e Ledebuhr que concordam todos n'aquella data, parece que foi a primeira viagem que fez a Inglaterra; todavia Choron e Fayolle (h) fallam de outra, feita em 1772 e em Burney (i) vamos encontrar quasi a confirmação d'esta noticia; diz o escriptor inglez:

.... «As for Signora Todi, she must have improved very much *since she was in England*, or we treated her very unworthily; for though her voice was thought to be feeble and seldom in tune while she was here, she has since been extremely admired in France, Spain, Russia, and Germany, as a most touching and exquisite performer.»

Esta citação altamente preciosa, revela-nos duas circumstancias até hoje ignoradas; primeiro, conclue-se que a cantora portugueza devia ter visitado a Inglaterra antes de 1777; ora, como não é crível que os authores do *Dictionnaire historique* inventassem *ad libitum*, a data 1772, é provavel que a primeira viagem se realisasse n'este anno; o segundo facto que se deduz da citação, é que a voz da cantora portugueza tinha melhorado sensivelmente desde a primeira visita a Londres, ou então diz Burney, «não a tratamos condignamente».

Emfim seja veridica ou falsa, a viagem de 1772, o que não merece duvida, é a sua presença em Londres, em 1777.

Cantou n'esse anno na opera buffa: *Le due Comtesse de Paësiello*, mas parece que não foi muito applaudida na execução.

Fétis pretende que a natureza da voz e o genero do seu talento, não condiziam com o estylo da opera buffa; Choron e Fayolle são da mesma opinião; a esta circumstancia accrescenta Burney os defeitos da sua voz, que o publico julgou fraca e pouco segura nas intonações; enfim fosse uma ou outra razão, o que é certo, é que a artista resolveu não se aventurar mais no genero buffo, limitando-se á Opera séria.

A sua voz era então segundo Gerber, Ledebuhr, Choron e Fayolle e Schneider, *contralto* e segundo Fétis um *mezzo-soprano* de timbre um pouco coberto, circumstancia esta, que talvez lhe valesse a primeira classificação. De Londres partiu ainda no verão de 1777 para Madrid onde se apresentou na *Olimpiade* de Paësiello, e depois em outras obras de compositores contemporaneos. Como era de esperar, não foi pequena a admiração do publico madrileno que applaudiu com enthusiasmo a intrepidação da bella Opera de Paësiello. (j)

Em seguida a estes triumphos, partiu para Paris onde chegou em Outubro de 1778; foi na celebre sala do Concert spirituel que se apresentou ao publico e *causou a mais viva sensação*. (k) Estes triumphos e os outros não menos difficeis, conquistados nos concertos da Rainha em Versailles, augmentaram muito a sua reputação e consagraram o seu talento.

Assim recommendada, voltou a Lisboa no verão de 1780 e ahi ficou escripturada por um anno; em Outubro de 1781 voltava a Paris em virtude de um contracto, feito com os Directores do Concert spirituel. As ovações redobraram de enthusiasmo; eis o que nos diz o *Dictionnaire historique* a este respeito: «Vers 1780 elle parut au concert spirituel. Elle y fit une sensation prodigieuse, et obtint un succès qui, après différens voyages, n'a fait que se confirmer. L'aurore de la musique commençait à luire en France: nous avions entendu des virtuoses célèbres, mais aucun n'avait encore réuni au même point les qualités analogues au goût naissant de la nation. C'est par l'expression surtout que madame Todi sait nous plaire; cette expression, qui animait sa voix, san âme, sa figure, parut ne rien laisser en elle à desirer.»

Como se vê, o talento da artista tinha attingido o seu pleno desenvolvimento.

Gerber confirma a apreciação antecedente, dizendo: «Pêlos annos de 1780 (deve ser 1781, durante a 2.^a viagem) estava a artista em Paris, cantando no Concert spirituel, e foi ahi que fundou a sua gloria, rivalizando *les beaux-esprits* (schönen Geister) nos elogios que faziam aos seus talentos artisticos, espalhando assim a sua reputação por toda a Europa.» Depois d'estes concertos, parece que se dirigiu a Berlin, apesar de Reichhardt (l) fixar esta primeira viagem um anno antes, em 1780; cantou diante do celebre Frederico II em um concerto dado em Potsdam; (m) como se sabe, o rei, era inimigo da musica italiana moderna; disse-lhe: que sentia ouvil-a cantar uma tal *Bierhausmusik* (Musique de Cabaret) e mandou-lhe no dia seguinte algumas arias de Graun (n) e de Hasse, (o) observando-lhe que lhe dava 14 dias para estudar essa musica mais séria e depois a ouviria novamente. Na segunda audição agradeou, e o rei offereceu-lhe 2:000 thalers (7:500 francos); a cantora julgou não dever aceitar menos de 3:000, que era a quantia que a celebre Mara tinha recebido e exigiu a collocação de seu marido, na orchestra. Frederico II, provavelmente ainda de baixo da impressão dos dissabores que a Mara e seu marido lhe tinham causado, (p) recusou e a artista partiu. As opiniões divergem a respeito da cidade que visitou em seguida; é todavia mui provavel que se dirigisse para o sul da Allemanha, (q) porque a 28 de Dezembro de 1781, encontramol-a em Vienna d'Austria dando um grande concerto poucos dias depois da sua chegada; a festa foi no *Theatro francez* e sahiu esplendida, assistindo todos os Principes da casa imperial e um extraordinario concurso, attrahido pela fama do seu nome já então *celebre em varios paizes*, segundo diz a noticia. (r) O Imperador distinguiu-se entre todos, applaudindo com entusiasmo.

Deu ainda um segundo concerto, a 18 de Janeiro de 1782 em que foi geralmente applaudida; «o seu merecimento, e excellente voz lhe tem grangeado n'esta Côrte a benevolencia, e

agrado de todo o Publico.» (s) Em 1782 voltou de novo a Berlim e accitou a offerta de 2:000 thalers, porém com a licença de residir em Potsdam, que foi concedida; entre a sua estreia na capital da Prussia, a 13 de Dezembro de 1783 e o anno em que assignou o contracto, (1782) medeia um longo intervallo que a Todi aproveitou provavelmente para dar concertos nas differentes cidades da Allemanha, pois no primeiro de Janeiro de 1783, (t) já estava de novo em Vienna.

Esta nossa supposição confirma-se com as seguintes palavras de Gerber: «Im Sommer des 1783 *. Jahres kam sie nach Deutschland und ärndtete in den Rhein und Mayngegenden, wo sie nur hin kam, reichlichen Beifall ein, insbesondere wurde sie zu Carlsruhe, wo eben der Grossfürst zugegen war, königlich beschenkt.»

No dia do anno novo, cantava a artista portugueza durante um esplendido jantar dado em honra dos Gran-Duques da Russia (que se achavam em Vienna com o incognito: de Condes do Norte) e do Duque Eugenio de Württemberg; a festa não foi menos brilhante pela riqueza e sumptuosidade dos vestuários e das baixellas, do que pelo talento da artista, que foi muito applaudido.

Segundo Fétis, estava na primavera de 1793 em Paris, cantando novamente no Concert spirituel; foi então que se encontrou com a celebre Mara e que se estabeleceu entre as duas cantoras uma grande rivalidade artistica. Gerber, Choron e Fayolle, Grossheim (u) e Scudo, (v) fixam esta lucta em 1782, todavia seguimos Fétis, porque parece ter tido indicações importantes de Farenç, a respeito das suas soirées no Concert spirituel. A lucta estabeleceu-se entre as duas grandes artistas e entre o publico, dividido em dois partidos: *os Todistas e Maratistas*, como em outros tempos, em *Gluckistas e Piccinistas*; entretanto esta questão differia da primeira, em que os dois partidos inimigos se limitavam apenas aos epigrammas e *bon mots*. A victoria ficou indecisa; é esta a verdade, confirmada por testemunhos importantes; cada uma das grandes cantoras foi admirada no seu genero, como me-

recia; a palma do canto expressivo, ficou á portugueza; a do canto de bravura, á italiana.

Convém aqui rectificar um erro importante commettido por Escudier (x) a respeito d'este duello; diz elle: «Un incident vint encore augmenter le bruit que les succès de madame Mara avaient soulevé dans la capitale. Une cantatrice italienne (!) d'un grand talent, nommée madame Todi, lui disputa le premier rang. Les deux rivales étaient soutenues par deux puissantes coteries, et la querelle des *maratistes* et des *todistes*, n'est pas un des épisodes les moins curieux de la fin du dix-huitième siècle. Les chances furent longtemps égales; mais en définitive la victoire resta à madame Mara, que sa méthode supérieure et son entente profonde des effets dramatiques plaçaient bien au-dessus de sa rivale, dont la voix très-exercée, très-agile, manquait complètement d'expression.»

Grossheim (y) biographo da Mara, refere tambem a victoria da artista allemã, dizendo: . . . «reiste darauf (1782) nach Paris.— Dort war die berühmte Todi bis jetzt als unübertreffbar gepriesen worden. Der bescheidenen Mara bangte vor dem Glanze, der die Nebenbuhlerin umgab. Die Journalisten hatten sich im Lobe der wahrhaften grossen Todi erschöpft. Nachdem aber die deutsche Philomele am Hofe zu Versailles und in Paris selbst aufgetreten war, stellte man si bald Jener an die Seite, já man gab ihr in Kurzem den Rang über ihr.»

N'um jornal de musica, inglez, (z) em que vem a biographia da Mara, copiada do livro de Grossheim, encontra-se a reproducção d'este erro: «On her arrival in Paris, she found the celebrated Todi in possession of the public ear, and sprung from the splendour which surrounded her illustrious rival. But no sooner had she sung before the royal family at Versailles, and appeared in public in Paris, that her reputation was established. She soon rose to o level with her rival and in a short time was ranked by the cognoscenti a degree above her.»

A primeira d'estas noticias, contem inexactidões graves, das quaes uma se refere á victoria da Mara e a outra ás qualidades

de cada uma das cantoras. A segunda citação de Grossheim, errou também, por patriotismo, glorificando a artista alemã de uma vitória que como adiante veremos, ficou incerta. Exceptuando a parte que diz respeito a estes erros, não podemos deixar de sentir um justo orgulho pelas palavras de admiração e de elogio que se encontram dirigidas á nossa Todi, n'estas duas citações, principalmente na de Grossheim. Dissemos que a lucta ficára indecisa e assim o affirmam Fétis, Gerber, Choron e Fayolle, Scudo (aa) e Schneider. (bb) Entre estes, Gerber, que era alemão, não hesitou em dizer: «Es gereichte ihr daselbest noch zum besondern Ruhm, dass sie sich im Jahr 1782 an der Seite einer *Mara* in dem Besitze ihres Beyfalls hielt.»

Emquanto ás qualidades de uma e outra artista, vem a seguinte apreciação, tirada do *Dictionnaire historique*, confirmar o que atraz escrevemos; parece ter sido feita por testemunha ocular, o que lhe dá um grande valor.

«En 1782, madame Todi, eut madame Mara pour rivale. La voix de la première était large, noble, sonore, intéressante; elle était fort étendue au grave, et l'était assez à l'aigu pour les airs qu'elle se permettait de chanter. La voix de madame Mara était brillante, légère et d'une facilité étonnante; son étendue dans le haut était fort extraordinaire, surtout par son extrême égalité. Madame Todi avait sur la voix, lorsqu'elle chantait la grande expression, un certain voile qui la rendait encore plus touchante. Le timbre de la voix de madame Mara était très-éclatant, très-pur, il ébranlait toutes les fibres de ceux qui l'entendaient. La voix de madame Todi était plus favorable à l'expression, qu'à la bravoure; mais son art savait tout vaincre et elle faisait des passages très-difficiles avec beaucoup d'habilité. Le genre le plus familier à madame Mara, était la bravoure; mais comme elle avait beaucoup d'âme et d'intelligence, elle chantait les rondeaux et les airs d'expression avec beaucoup de grâce et de sensibilité. Il est à remarquer que c'est par un air rempli de passages: *A morir se mi condana* de Paësiello, que madame Todi a d'abord établi sa réputation en France; et que madame Mara a constatée

la sienne par le rondeau d'expression de Naumaun (cc), *Tu m'intendi.*

Esta ultima circumstancia explica talvez, o erro de Escudier; e note-se bem, que se a noticia antecedente lhe concede a faculdade expressiva, é apenas no *rondeau*; era uma expressão ligeira que estava muito longe de exercer os effeitos profundos do canto pathetico da nossa Todi. Entre a *sensibilidadade*, e a *expressão* havia então e hoje, certamente a mesma differença. Se não bastasse a citação antecedente, referiamos outra de Scudo, que repete pouco mais ou menos, a ideia da primeira:

«Arrivée à Paris en 1782, madame Mara y rencontra la Todi, cantatrice d'un mérite différent, qui possédait les faveurs du public. La lutte qui s'engagea alors entre ces deux virtuoses célèbres divisa les amateurs en deux camps ennemis qui se combataient par des épigrammes et des bons mots. La Mara charmait les uns par les *prodiges de sa vocalisation*, par l'étendue et l'égalité de sa voix; la Todi par la *vérité de ses accents.*»

Mais abaixo lêmos:

La Mara était une cantatrice de bravoure dans le genre de la Gabrielli et de la Catalani.

«Son expression *manquait de profondeur*. Elle effleurait la passion, et glissait sur les cordes pathétiques comme un oiseau léger.»

Insistimos n'estas citações, não só para desvanecer os erros mencionados, mas tambem, para dar uma ideia do enthusiasmo e da admiração sem limites, que cercava a nossa illustre cantora de uma corôa gloriosa.

A maneira como o triumpho foi justamente dividido, não devia lisongear muito a Mara. Preferiamos ouvir a aria de Hasse *Se tutti i mali miei*, cantada pela Mingotti, e em que ella arrancou lagrimas á Europa inteira—á execução embora perfeita de todas as arias de bravura da Cuzzoni e da Mara. Na nossa opinião, consideramos o talento que por meio do sentimento profundo se eleva ás alturas sublimes do *pathetico*, superior em valia, á habilidade natural ou adquirida que se manifesta nas vocalisações

embora mais prodigiosas. Esta qualidade pôde-nos deixar admirados, maravilhados mesmo; mas não nos commove, não desce á nossa alma-á vibrar sympathicamente as cordas mais sensiveis do nosso coração. O talento no primeiro caso, eleva-se ás alturas do *Genio*, a habilidade no segundo, nunca attinge mais longe do que á altura do talento.

Depois d'este curioso duello artistico, dirigiu-se a Todi a Berlim onde se estreicou, segundo Gerber, no outono, e segundo Ledebuhr, em Dezembro de 1783, o que é mais certo. As primeiras operas que cantou, foi *Alessandro e Poro* de Graun e *Lucio Papirio* de Hasse (dd). A acroditarmos o que nos diz Ludwig Schneider, não foi bem recebida em Berlim, não egualando sequer a *Eichner* (ee). Gerber diz-nos a respeito d'esta estreia: que os berlineses lhe prodigalisaram menos elogios do que os habitantes das outras cidades da Alemanha, onde fôra ouvida. Parece que lhe notaram desigualdades e um arrastar na voz; não gostaram da maneira como cantava o recitativo á franceza, nem da força excessiva do seu canto (Schreyen, berrar!) e da sua mimica affectada.

Tambem infelizmente foi muito mal ajudada nas duas Operas; *Concilliani*, (ff) estava constipado, cantando apenas 5 vezes em logar de 10, quasi imperceptivelmente e mal. Os outros artistas (no *Alessandro e Poro*; eram: *Eichner*, *Grassi* e *Paolino*; no *Lucio Papirio*, além d'estes: *Tosoni* e *Coli*) parece que não foram tambem felizes.

A Musica das duas Operas não podia salvar a situação, pois segundo um critico do tempo: «A primeira, era a *peor* entre as operas de Graun e a segunda estava longe de ser a melhor de Hasse.»

As circumstancias fataes da má musica, do auxilio insufficiente dos seus collegas e as qualidades peculiares da nossa artista, não permittiram que ella se mostrasse na luz mais vantajosa.

Gerber não se esqueceu de referir a impressão desagradavel que o seu methodo *mixto*, combinado pelo francez e italiano, produziu no auditorio. Frederico II era, como dissemos um

melomano, (gg) que tinha o mau gosto de qualificar a bella musica de Piccini, Sacchini, Paësiello, Cimarosa . . . ! de *Bierhausmusik*, termo proprio de um militar; na sua côrte que seguia *escrupulosamente* o gosto artistico do velho Fritz, reinava um exclusivismo ridiculo, que admittia como o *nec plus ultra* do bello, as operas de Hasse e de Graun e os seus concertos de flauta, feitos *ad hoc* para o illustre guerreiro. Já se vê, que um auditorio d'estes, não havia de sympathisar com o methodo de canto da Todi; e as suas qualidades tão admiradas em Hespanha, na França e no resto da Allemanha, haviam de encontrar um publico tão mal educado, artisticamente fallando, — indifferente, quando não hostil.

Demais, reinava então em Berlim uma grande animosidade contra a antiga Opera, animosidade que vinha de longe; os criticos romperam por este tempo as hostilidades, e no *Musikalischer Magazin* de 1784, (pag. 75) publicado em Hamburgo, appareceu uma violenta diatribe, que pintava o triste estado artistico da Opera italiana, não obstante a presença da Todi, tão applaudida na França e na Inglaterra.

Todos estes successos desagradaram á artista portugueza e como a Todi pedisse então uma gratificação, pedido justificado pela circumstancia de ter o rei exigido (n'esse tempo ainda mandavam; 10 annos depois, eram mandados . . .) que viesse para Berlim antes do tempo marcado para os ensaios. Frederico II não accitou a proposta, e a cantora despediu-se muito descontente de Berlim, em principios de Fevereiro de 1784. Uma offerta vantajosa de Catharina II, chamou-a a S. Petersburgo, onde a esperava melhor sorte e mais justiça do que na capital da Prussia. A sua chegada á côrte moscovita, deu logar à *un succès d'enthousiasme* (hh) na *Armida* de Sarti. A imperatriz, protectora intelligente dos artistas, fez-se o echo da opinião publica, presenteando a cantora portugueza com um magnifico adereço de brilhantes. A Todi ganhou tal preponderancia sobre o animo da soberana, no decurso das outras representações, que era por assim dizer só por sua mão que passavam todos os favores da czarina. A historia

de Farinelli e de Felipe v. repetia-se quasi ao mesmo tempo no norte da Europa, entre Catharina da Russia e a Todi. Accusam a cantora portugueza de ter abusado d'esta familiaridade, servindo-se de seu poder para prejudicar os artistas que então se achavam em S. Petersburgo: se é verdade, que ella promoveu a demissão de Sarti, tambem é certo que o compositor italiano foi o primeiro que lançou a brava, chamando da Italia o celebre Marchesi ñ para destruir o prestigio da Todi, ou ao menos contrabalancal-o. Esta, irritada com semelhante procedimento, vingou-se fazendo assignar a ordem que o demittia do logar de Mestre de Capella da Imperatriz; Sarti ficou todavia com a protecção do principe Poczemkin, que o collocou vantajosamente.

Não accusemos só a Todi, culpa, houve-a de parte a parte. Apesar das grandes vantagens que disfrutava em S. Petersburgo, onde occupava entre outros cargos, o de Mestra das princezas imperiaes, não ficou ali por muito tempo, porque receiava a influencia do clima da Russia, sobre a sua voz, influencia perniciosa que fazia fugir ao mesmo tempo, Marchesi e depois Sarti, que por se ter demorado mais, pagou este atraso com a morte, que o surprehendeu pouco depois em Berlim, em 1802.

A Todi accitou por consequencia o convite que o novo rei da Prussia lhe mandára fazer pelo celebre violoncellista Dupont. Frederico Guilberme II. sériamente empenhado na restauração da Opera italiana de Berlim, decahida no reinado do seu antecessor, esperava muito do auxilio da artista portugueza. Diz Fétis, que o contracto feito, era de 3:000 thalers, residencia no palacio, uma carruagem da côrte, a mesa servida á custa do rei e 4:000 thalers de gratificação que recebeu em 3 annos. Não é verdade isto, porque segundo Ledebuhr, (jj) as propostas antecedentes partiram da artista e não do rei, que pelo contrario, lhe concedeu apenas o ordenado de 4:000 thalers, durante 3 annos.

Esta inexactidão de Fétis admira tanto mais, que o critico belga, cita o livro de Ledebuhr a proposito d'este contracto! Tambem não é verdade o que dizem Choron e Fayolle, de um ordenado de 6:000 thalers; (24:000 francos) adiante veremos sobre

que se funda esta noticia. O ajuste celebrado entre a direcção da Opera e a Todi, começava a vigorar a 13 de Dezembro de 1786; comtudo ficou mais 6 mezes na Russia e viajou depois tão devagar, que só chegou a Berlim em fins de Setembro de 1787; o rei, apesar d'esta demora voluntaria, ou forçada, mandou-lhe entregar os 3:000 thalers correspondentes aos 9 mezes passados.

Fétis pretende que a necessidade de acabar o seu contracto com o theatro de S. Petersburgo, foi a causa d'este atrazo. Segundo o mesmo author, cantou ainda 6 mezes n'aquella capital, tendo feito primeiramente a sua estreia em Berlim, a 13 de Dezembro de 1786; a primeira supposição pode ser verdadeira; o que não é certo, é ter a artista debutado na data mencionada, pela simples razão de que a Opera italiana (kk) estava desorganizada e dissolvida e a reabertura teve logar só dois annos depois, a 11 de janeiro de 1788, com a *Andromeda* de Reichhardt. (ll) É verdade que Ledebuhr (mm) affirma que o contracto entre a Todi e o rei, fôra ajustado a 13 de Dezembro de 1786, (que é a data de Fétis) mas diz bem claramente: que chegou a Berlim só no fim de Setembro do anno seguinte. Houve pois engano.

Já dissemos que a primeira Opera em que appareceu, foi a *Andromeda* de Reichhardt (nn), em que desempenhou o papel da protagonista. A opera de Berlim, fechada havia dois annos, abriu-se com grande esplendor; o theatro fôra reformado, os córos e a orchestra reforçados, e attendeu-se bem ao esplendor da *mise en scène* e a um numeroso e bem organizado corpo de baile; estas circumstancias vantajosas, ainda mais favorecidas pela boa distribuição dos primeiros papeis e por uma boa musica, produziu geral satisfação, para que não pouco contribuiu, o talento da illustre artista que d'esta vez apreciaram com mais justiça. Na representação da *Andromeda* foi auxiliada por M.^lo Niclas, Grassi, Conciliani, Tosoni, Lamperi e Franz; repetiu-se 6 vezes, até 28 de Janeiro.

A representação da segunda Opera, teve logar a 16 de Outubro de 1788, com a *Medea in Colchide* de Naumann, para

*

festejar o anniversario natalicio do rei. A Todi fazia o papel principal auxiliada pela 2.^a dama Rubinacci, da Opera comica.

O carnaval em 1789 abriu ainda com a *Medea* que se repetiu 6 vezes; seguiu-se a 26 de Janeiro, *Protesilao* com um Acto de Reichardt, e outro de Naumann, fazendo a Todi o papel de Erfile; devia tambem ter figurado nas representações das mesmas duas operas, dadas em honra da Erbstatthalterin de Hollanda, então de visita em Berlim; e nos muitos concertos que tambem se organisaram n'essa occasião. Apesar do bom acolhimento que d'esta vez lhe tinham feito e até dos seus triumphos, parece que a artista não estava contente; ainda appareceu no papel de Ostilia na Opera *Brennus* de Reichardt, representada a 16 de Outubro de 1789 para festejar os annos da rainha; a execução foi esplendida a todos os respeitoos, figurando no papel principal (*Brennus*) o cantor Ludwig Fischer, ajudado pela Todi (*Ostilia*) e ambos acompanhados pela Rubinacci e pelos cantores: Conciliani, Tombolini e Franz.

Como n'este anno acabava a sua escriptura, escreveu ao rei, pedindo um augmento de ordenado até 6:000 thalers, ou então a sua demissão. O monarcha prussiano que a tinha tratado sempre com muita delicadeza e consideração, respondeu-lhe: que comquanto não podesse acceitar a alteração do contracto primitivo, desejava sinceramente que a idade (tinha ella então 40 annos) e o talento, lhe permittissem ainda por longo tempo disfrutar um ordenado tão avultado.

É a este pedido da artista que se refere o erro atraz mencionado do *Dictionnaire historique*.

Nos principios de Novembro de 1789, sahia a Todi de Berlim; é o que devemos concluir do livro de Schneider (oo) que diz expressamente «Die Todi blieb nun noch bis zum Herbste und wurde dann durch Madame *Lebrun* ersetzt.» Vimos atraz, que ainda cantára no *Brennus* de Reichardt, a 16 de Outubro de 1789; a 20 de Dezembro do mesmo anno já não estava em Berlim; (pp) devia-se pois ter verificado a partida entre fins de Outubro e principio de Dczembro; parece-nos isto bem claro, todavia

Fétis rectificando o artigo dos authores do *Dictionnaire historique*, copiado pelo author da noticia sobre a Todi, na *Biographie portative des contemporains*, contradiz com as suas noticias, as asserções, certamente bem fundadas, de Schneider. Segundo a opinião do critico belga, não é certo o que dizem os authores mencionados; pretendem elles que a Todi partira de Berlim em Março de 1789 (!) de viagem para Paris, e que passando por Mayença (Mainz) cantára diante do Eleitor e que não entrara em França por causa das desordens que alli tinham rebentado. Fétis classifica esta ultima asserção de inexacta, porque segundo *informações certas* de Farrenc, Madame Todi cantou no Concert espirituél, a 25 e 29 de Março, todo o mez de Abril e pela ultima vez a 21 de Maio de 1789. Segundo o mesmo author, estava contractada para os concertos da Loge Olympique e ahi cantou varias arias de Paësiello, de Cimarosa, de Sarti e uma grande scena, (*Sarets alfin contenti*) composta para ella por Cherubini. (qq)

Como se vê, estas noticias estão em plena contradicção com as que demos anteriormente do livro de Schneider e por muito positivas que estas ultimas sejam, tambem devemos attender á respeitabilidade do contradictor que affirma, estarem as suas asserções provadas *par des documents certains*; além d'isso encontramos a confirmação de parte d'ellas, em uma noticia de um jornal portuguez que adiante copiaremos. O dilemna em que nos achamos é sério, e forçoso seria condemnar, ou as noticias de Fétis, ou as de Schneider, ambas egualmente fundamentadas, se não nos parecesse que a difficuldade se poderá resolver do seguinte modo: É certo que a Todi se achava em Berlim no Carnaval de 1789, que se abriu a 5 de Janeiro com a *Medea in Colchide* de Naumann; a 24 de Fevereiro ainda a illustre artista estava na capital da Prussia, todavia já pouco satisfeita e disposta a sahir. (rr) Desde essa data até Julho, não falla Schneider de representação alguma, o que póde fazer crêr, e talvez seja a chave do enigma, que a Todi aproveitou este descanso e obteve uma licença para viajar, afim de dar concertos; estes ti-

veram logar primeiro nas provincias do Meno e Rheno; assim o affirma Gerber, (ss) fallando do concerto dado em Mayença diante do Eleitor que elle retribuiu com *50 Louis d'or*; de uma soirée, dada no *Liebhaberconcert*, onde foi gratificada com *20 Karolins*. Depois d'estes triumphos partiu para Paris onde chegou ao cumulo da gloria, despedindo-se a 21 de Maio de 1789. A artista tinha pois muito tempo para voltar a Berlim e figurar nas representações dadas em honra da Erbstatthalterin de Hollanda.

Acreditamos na verdade d'esta hypothese, que fizemos para desvanecer as contradicções em que pareciam estar Fétis e Schneider, e que talvez achem assim a sua explicação.

O que não podemos admittir, é ter a Todi, depois de sahir de Paris, ficado em Hannover, por um contracto, até Outubro de 1790! Que a cantora ahí desse alguns concertos é provavel, e mesmo certo; mas que tivésse uma demora tão longa, não é crível, pois vimos que Schneider affirma ter ficado até o outono de 1789 em Berlim, sendo substituida depois pela Lebrun.

Sobre os concertos de Paris, transcrevemos em seguida a referencia do jornal portuguez de que acima fallamos. Diz elle: (tt)

Paris, 7 de Abril (de 1789)

«N'esta capital se acha presentemente huma celebre Cantora *Portugueza*, Casada com hum Musico *italiano*, por appellido Todi, muito bom Rebeca, a qual tem ganhado em diferentes Côrtes da *Europa*, especialmente em S. Petersburgo, avultadas sommas, e preciosas joias: por toda a parte tem sido reconhecida por grande Cantatriz, e o que mais admira he que, depois de ser mãe de muitos filhos, e contar perto de 40 annos de idade, tem a voz cada vez mais excellente. Esta Quaresma no Concerto espiritual de *Paris*, assombrou todas as Cantoras da primeira ordem nacionaes e estrangeiras, e mereceu o nome de primeira Cantatriz da *Europa*. No Mercurio de França de 4 d'este mez se lê a seu respeito o seguinte:

«O grande concurso que hontem houve no Concerto espiritual, foi attrahido principalmente pela celebre Todi, a quem talvez devemos o gosto, conhecimento e primeiro modêlo de hum bom methodo de cantar. Não porque antes d'ella não tivessesmos ouvido aqui Cantoras d'um grande merecimento; mas ou porque faltassem ao que pode commover-nos, ou porque nossos ouvidos não estivessem, ainda bem dispostos, ellas não causarão em nós mais que huma impressão momentanea, ou prepararão para a revolução, que só se deve á insigne *Portugueza*: se hoje conhecemos melhor o seu merecimento, se os seus musicaes talentos causão em nós mais gosto, devemo-lo aos seus mesmos talentos. Na sua chegada esperavamos tornar a vêr aquella brilhante execução aquelle encanto da expressão, que tantos applausos lhe tinhão já entre nós por alguns annos, grangeado: não exigiamos mais; porém ficamos attonitos, quando percebemos os seus grandes progressos na arte de execução, e em tudo o que o exercicio ajudado da reflexão e boa escola pôde ajuntar a hum talento já formado.»

Honrosa referencia esta, feita por um jornal que gosava então em França de um grande credito.

Reatemos o fio interrompido:

A cantora portugueza sahiu de Berlim em Novembro de 1789 e dirigiu-se á Italia, brilhando ainda em Parma no carnaval de 1791.

Não menor foi o enthusiasmo que excitou em Veneza, no outono, apesar da sua edade avançada; cantou nas operas *Didone* e *Cleofide*; na noite do seu beneficio que teve logar com a primeira opera, distribuiu-se no theatro uma gravura em cobre, representando a illustre cantora no papel de Dido, honra, ao que parece, muito rara n'aquelle tempo e que só era concedida a artistas de primeira ordem. Pela mesma occasião se distribuiram tambem algumas poesias, duas das quaes transcrevemos em seguida:

LUCIA TODI

A lei mentre rappresenta Didone

Tu di Didone il core
 Si bene a noi dipingi,
 Che da stupir non é,
 So quell' ardente amore
 Che per Enea tu fingi,
 Noi lo sentiam per te.

A Febo giace ammalata
 E comme inferma ancor langua costei,
 Se Dio del canto e medico tu sei?

A lei mentre rappresenta Cleofide,

Quando Prometeo colla man ardita
 Plendere il fuoco oso del firmamento ;
 Ei non diedi ai mortali che la vita
 Tu loro infandi, o Elisa, il sentimento.

Na primavera de 1793 voltou a Portugal, a fim de descansar por algum tempo das fadigas da sua carreira gloriosa, mas agitada.

Na sua passagem pela Hespanha, foi recebida em Madrid com grande applauso, segundo nos diz Gerber, apesar de já ser mãe de 8 filhos.

No mesmo anno da sua chegada a Lisboa, cantou na Casa Pia, o Drama lyrico de Giovanni Cavi: *La Preghiera esaudita* e no palacio de Anselmo José da Cruz Sobral o Drama allegorico: *Il Natale Augusto*, de Antonio Leal Moreira; ambos executados para festejar o nascimento da infanta D. Maria Thereza.



A respeito da data da sua morte, reina grande confusão. Gerber diz que fallecêra em meado de 1793; Fétis, que acceita esta opinião, refuta como falsas as datas de Choron e Fayolle: 1810, e de Schneider: 1812; mas nem uns nem outros, tem razão, porque Pedro Alexandre Cravoé (uu) ainda a dá como viva em 1817, e Balbi (vv) diz que existia ainda em 1822: «et vit à Lisbonne où elle continue à jouir, par une conduite digne d'éloges, de l'estime que ses talents lui avaient méritée; depuis quelque temps elle a perdu la vue.»

A artista estava pois cega, noticia que nos dá tambem a *Revista dos Espectaculos*: «Uma violenta affecção de olhos que se agravou com o decorrer dos tempos, privou a illustre cantora inteiramente do gozo da vista.»

Á ultima hora, depois de acabada esta biographia, soubemos as verdadeiras datas do nascimento e morte da nossa grande artista; devemo-las á bondade do nosso amigo, o Dr. José Ribeiro Guimarães que nos mostrou a sua certidão de baptismo e obito, devidamente authenticadas. Segundo estes documentos, vê-se que nasceu a 9 de Janeiro de 1753 e morreu a 1 de Outubro de 1833, com 80 annos e 9 mezes incompletos; não deve pois haver duvida alguma em acceitar estas datas; esta rectificação veio um pouco tarde para podermos reformar a nossa biographia; entretanto o que haverá a emendar, é apenas a data de 1748, que indicamos no principio, como sendo a do seu nascimento; as outras estão sufficientemente firmadas por authoridades respeitaveis e não foram calculadas pela primeira.

Se agora tivéssemos de passar em revista o talento artistico da nossa Todi, não poderíamos mais do que repetir o que já dissemos no decurso d'estas linhas. Ainda Balbi dizia em 1822: «Cette artiste, qui a fait admirer son talent dans toutes les grandes capitales de l'Europe, où elle a excité le plus grand enthousiasme par la beauté de son chant aidé de tous les secours qu'une grande actrice sait tirer d'une action bien conduite, est déjà parvenu à un âge très-avancé etc.»

Mais adiante diz:

«La célèbre Todi, dont toute l'Europe a admiré la voix, la méthode de chant et surtout la *belle déclamation*, a joué» etc.

A artista era a um tempo insigne cantora e grande actriz.

Com effeito, como diz Balbi, os seus triumphos repetiram-se por toda a Europa. Em Londres recebeu durante a sua primeira visita poucos applausos, porém foram pagos generosamente quando lá voltou; em Berlim succedeu o mesmo, figurando sempre nos primeiros papeis e sendo tratada pelo rei e pela côrte, com toda a distincção; em S. Petersburgo, o reinado do seu talento, foi despotico, avassalando todos os corações, na Italia foi applaudida apaixonadamente com um enthusiasmo que encontrou o seu echo, augmentado em Madrid, duplicado em Lisboa e centuplicado em Paris, já então a capital das Artes. Foi n'esta ultima cidade que a critica esgotou os seus ultimos elogios sobre o talento da grande cantora; Gerber escrevia em 1792:

«Difficilmente se poderá imaginar uma *unica perfeição* que não lhe fosse attribuida pelos seus adoradores de Paris. Em outras cidades descontaram-lhe algumas, reconhecendo-lhe todavia uma delicadesa, um mimo extraordinario, na execução do *Adagio*, e o maior talento na applicação de luz e sombra; a esta qualidade preciosa se attribuem os effeitos extraordinarios que produziu em França, onde era denominada simplesmente: LA CANTATRICE DE LA NATION!»

Mais abaixo lêmos:

«E entretanto não foi no *Adagio* que se estreiou em Paris, mas sim na aria de bravura, cheia de difficuldades: *A morir se mi condanna* de Paësiello.» O seu talento era pois completo.

Temos uma satisfação especial em corôar esta serie de elogios com a valiosa apreciação de um grande critico e sabio theorico (xx) que provavelmente ainda teve a felicidade de a ouvir.

«Il y a une évidence d'exécution qui, si elle pouvait être connue de tous les chanteurs, excluerait tout autre exécution: la celebre M.^o TODI SERAIT LA CANTATRICE DE TOUS LES SIÈCLES: les autres manières d'exécuter qui ne s'en rapprochent pas, sont

de mode. Il serait important de connaître et de suivre généralement l'évidence d'exécution; mais hélas! c'est aussi impossible que de répandre sur la terre entière les rayons lumineux des grandes vérités qui n'éclairent que les humbles demeures des véritables philosophes.»

.....
depois d'estas palavras não sabemos que mais se possa dizer!

Grandioso elogio que affasta para tão longe a possibilidade de uma comparação!...

A influencia do seu genio artistico exercceu-se não só sobre o publico, mas tambem sobre os grandes cantores que a ouviam. A proposito de Garat (yy) diz Fétis: (zz) «L'arrivée de MM.^{mes} Todi et Mara à Paris, leur rivalité, et l'éclat de leur talent dans des genres différents, occupèrent le public comme l'avaient fait précédemment Gluck et Piccini, et firent une profonde impression sur Garat. Pour la première fois il eut l'idée d'un chant pur, élégant et correct, d'une vocalisation parfaite, et d'une expression naturelle sans exagération et sans cris. C'est de ce moment que date son talent.»

O talento da artista, não era menos respeitavel do que o caracter da mulher. «Viveu em Lisboa por espaço de muitos annos, merecendo sempre a estima das principaes familias d'esta capital que lhe consagravam em geral, uma particular e verdadeira affeição.» Estas palavras de Thomaz Oom (aaa) encontram-se anteriormente no livro de Balbi «et vit à Lisbonne où elle continue à jouir, par une conduite digne d'éloges, de l'estime que ses talents lui avait meritée.»

As suas discordias com Sarti em S. Petersburgo, não podem destruir a verdade d'estas apreciações, porque já em 1792 escrevia E. L. Gerber as seguintes palavras: *Elogia-se muito o seu character, a sua bondade, a sua modestia e a sua generosidade.*

Como esposa e mãe de familia, foi exemplar; a sorte roubou-lhe porém seis filhos (segundo Fétis e Gerber: 8) quasi todos em tenra idade; parece todavia que ainda existem netos e bisnetos em Lisboa. Casou duas vezes, a primeira com Francisco Xavier

Todi; não se conhece o nome do outro marido. O primeiro era violinista distincto; n'um catalogo de Musica de Hamburgo (3.^o *Fortsetzung des Böhmischen Musikverzeichnis; Hamburg, 1796*) encontra-se um trecho com o seu nome, intitulado: *Scena, Poro, ah! son, etc.*, com 10 Strom.

Deixou uma fortuna avultada, producto honrado do seu talento, que Fétis avalia em 400:000 francos (80:000\$000 réis) além de uma grande quantidade de pedras e joias de grande valor. Gerber diz que possuia em 1792, 100:000 thalers, (ou 375:000 fr.) e as joias que trazia quando cantou na capital do Hannover, foram avaliadas em 40:000 thalers! (ou 150:000 fr.) Talvez fosse o adereço com que a Imperatriz Catharina II a tinha presenteado.

Guardamos com anciedade a biographia do nosso amigo Dr. José Ribeiro Guimarães, porque esperamos que ella venha completar as lacunas que deixamos abertas, sobretudo nas noticias que se referem á sua educação artistica, ao tempo em que aqui residiu antes da viagem a Londres, e depois do seu regresso.

Confessamos que os nossos esforços não poderam produzir todos os resultados que desejavamos, porque não nos foi possível obter todas as obras e jornaes estrangeiros necessarios, unicas fontes onde se encontram noticias sobre a illustre cantora, visto os authores portuguezes terem conservado ainda n'este caso, o mais injusto silencio a respeito de uma das nossas glorias artisticas. Não foi sem custo e trabalho que alcançamos os livros estrangeiros (alguns d'elles raros) que aqui citamos, difficuldade que se comprehenderá facilmente, lembrando-nos que estamos *absolutamente* isolados do movimento da litteratura musical estrangeira; a nossa ignorancia artistica é completa; no elevado dominio da Arte reina a maior *barbarie* e os instinctos mais baixos, mais *sensuaes* e mais grossieiros, revelam-se na predilecção por certo *zum-zum* bem conhecido.

Lembre-se agora o trabalhador sincero, do auxilio que haviamos de achar na nossa tarefa ingloria; não nos abate porém a descrença, não recuamos perante o trabalho, não nos falece o

animo, quando a empreza é elevada, por isso esperamos voltar mais tarde ao assumpto favorito d'esta biographia, retemperando as nossas forças na contemplação de uma das maiores glorias artisticas de Portugal. Porém, visto ninguem poder contar, com o futuro, porque ás vezes a sorte corta tão cruelmente as mais bellas esperanças, deixamos no fim das Notas pertencentes a esta biographia, uma relação das obras que não podémos explorar e onde se acharão ainda mais subsidios do que aquelles que aproveitamos; são na maior parte allemãs.

Emfim, para collocar os factos d'esta biographia em melhor luz e desenredal-os das differentes e contradictorias versões em que estão envolvidos, reduzimol-os a uma Tabella historica e chronologica, como fizemos anteriormente com a biographia de Marcos Portugal.

Acabamos, exprimindo um desejo:

Que sirvam estas linhas, escriptas com o sincero empenho de levantar uma figura gloriosa e esquecida, ao menos de singela lembrança, até que a patria se envergonhe da sua ingratição; talvez que a aureola esplendida, que em outros tempos mais felizes dardejava os seus raios pela Europa inteira, desde o Neva até ao Tejo, desde o Tamisa até ao Tibre — nos disperte do somno em que vivemos e nos chame á triste realidade, e ao dever.

Fac-simile da assignatura da celebre Todi, feita a 17 de Maio de 1813, nos autos de inventario do seu marido:

Luiza Todi

PRIMEIRA VIAGEM DE MARIA JOANA DE ASSIS VIEIRA

- 1768 , 9 de Janeiro, Parte em Salsb. -
- 1768 *Apparece como Solista no Teatro de Munique, representando no Theatre de Reine Alta. Ruffi.*
- 1772 *Completa a sua educação musical; primeira viagem a Londres. Chacon e Haydn.*
- 1777 *Segunda viagem a Londres. Canta Le Due Contesse, de Paisiello; devolve-se a sua viagem.*
- *Viagem a Madrid no verão d'este mesmo anno. Olimpico de Paisiello; grande enthusiasmo.*
- 1778 Outubro. Primeira viagem a Paris; os seus triumphos no Concert spirituel e no Concert de la Reine em Versailles.
- 1780 Volta a Lisboa no verão, ficando ahi escripturada por um anno.
- 1781 Segunda viagem a Paris, em Outubro. Novos e maiores triumphos no Concert spirituel. Parte para Berlim; concerto em Potsdam. Frederico II; sua tentativa baldada para escripturar a artista portugueza. Ledebuhr.
- *Concertos na Allemanha meridional.*
- , 28 de Dezembro. Primeira viagem a Vienna. Grande concerto e magnifica recepção da côrte e do publico. *Gazeta de Lisboa.*
- 1782 , 18 de Janeiro. Segundo concerto em Vienna. *Gazeta de Lisboa.* Volta para Berlim; acceita o contracto anterior de Frederico II; residencia em Potsdam. Ledebuhr.
- 1783 , 1 de Janeiro. Segunda viagem a Vienna; Festa do anno novo; canta n'um grande concerto dado em honra dos Gran-Duques da Russia. *Gazeta de Lisboa.*
- Primavera. Terceira visita a Paris; encontro com a celebre Mara e lucta artistica; *Todistas* e *Maratistas.* Fétis; segundo outros authores, em 1782.
- No verão; novos concertos nas provincias do Rheno e do Meno. Visita Carlsruhe; o Grossfürst. Gerber.

- 1783** Dezembro. Estreia-se em Berlim, no *Alessandro e Poro* de Graun e *Lucio Papirio* de Hasse. Frieza relativa do publico. Schneider.
- 1784** Principios de Fevereiro. Deixa Berlim e sahe para S. Petersburgo a convite de Catharina II. Recepção enthu-siastica na *Armida* de Sarti. Magnifico presente da czarina. A sua influencia na côrte moscovita. Discor-dias com Sarti; a demissão d'este.
- 1786** Propostas de Frederico Guilherme II, por intervenção do violoncellista Duport. Condições importantes da Todi, modificação.
- » , 13 de Dezembro. Ajuste do contracto; demora posterior na Russia. Ledebuhr. Concertos? Fétis.
- 1787** Fins de Setembro; chega a Berlim. Ledebuhr.
- 1788** , 11 de Janeiro. É bem recebida na *Andromeda* de Reichhardt; representações alternadas até 28 de Janeiro. Schneider.
- » , 16 de Outubro. Annos do Rei. Representação da *Medea in Colchide* de Naumann.
- 1789** , 5 de Janeiro. Carnaval. Repetições da *Medea*. A 26 de Janeiro: *Protesilao* com um Acto de Reichhardt e um de Naumann. Todi, no papel de Erfile. Concertos?
- » Em Março. Terceira excursão ás provincias do Rheno e Meno. Concertos em Mayença; o Eleitor; os dilletanti. Gerber.
Fins de Março, (25 e 29) todo o mez de Abril, até 21 de Maio. Quarta visita a Paris; triumphos explendidos no Concert spirituel, e nos concertos da Loge Olympique; cumulo da sua gloria. *Cantatrice de la nation!!* Fétis. Gerber.
 - » , 21 de Maio. Despedida de Paris. Concertos em Hanno-ver; volta a Berlim.
 - » , 16 de Outubro. Annos da rainha; a opera *Brennus* de Reichhardt; Todi no papel de Ostilia. Fim da sua es-

- criptura; pedido de augmento de ordenado; recusa do rei. Ledebuhr.
- 1789 Novembro; despede-se de Berlim e parte para a Italia, pela Allemanha.
- 1794 Carnaval. Brilha em Parma; outono, triumphos em Veneza, ovações entusiasticas.
- 1793 Primavera; volta a Portugal pela Hespanha; representações em Madrid com grandes applausos. Chega a Lisboa. *La Preghiera exaudita* de Cavi. *Il Natale Augusto* de Antonio Leal Moreira. T. Oom.
- até Representações? Concertos? Perde a vista...
- 1833 , A 1 de Outubro; sua morte.

RELAÇÃO DAS OBRAS EM QUE SE PODERÃO ENCONTRAR MAIS
NOTICIAS SOBRE A CANTORA PORTUGUEZA

- 1.) *Berlinische musikalische Monatschrift*, 2.^a Parte p. 48.
- 2.) J. C. Spazier. *Berlinische musikalische Zeitung*. Berlin, 1794, in-4.º, N.º 29.
- 3.) *Mercure*. Jornal francez; annos de 1778, Outubro; 1781, Outubro; 1783, 1789; mezes de Março, (fim) Abril e Maio.
- 4.) Reichhardt. *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde*. Berlin, 1793, in-4.º, 2 Theile.
- 5.) *Musikalischer Magazin*. Hamburg, 1784, pag. 75.

Tivemos conhecimento dos seguintes retratos da illustre cantora:

- 1.) Pietri Bini del. de Pian sc. Venoz (Veneza?) 1791, gr. in-8.º:
- 2.) Em Veneza, em casa de Theod. Viero. 1792, in-4.º, com versos encomiasticos.

3.) Este terceiro retrato, encontra-se no *Parnasso de Fedi*.

Resta ainda, o que se distribuiu no Theatro de Venezia, na noute do seu beneficio, e que parece ser o n.º 2. Gerber (*Hist. biogr. Lex.*, vol. II, pag. 73) menciona tambem um busto em gesso, feito em Paris, por Mr. Merchi; encontrava-se tambem em casa de Girardin (editor de musica?).

Ultimamente descobriu-se em Lisboa um retrato a oleo que está sendo restaurado.

(a) *Biog. Univ.*, vol. VIII, pag. 233.

(b) *Hist. biogr. Lex.*, vol. II, pag. 660.

(c) *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, pag. 599.

(d) *Dictionnaire historique des Musiciens*, vol. II, pag. 380.

(e) Balbi, *Essai statistique*, vol. II, pag. CCXVIII. La célèbre Todi, dont toute l'Europe a admiré la voix, la méthode de chant et surtout la belle déclamation, a joué pendant quelques années les rôles de soubrette sur le théâtre de Rua dos Condes etc.

(f) *Ibid.* CCXIX. Mademoiselle Cecilia, sœur de madame Todi, a si bien joué les deux premiers rôles de *l'Alsire* et de la *Zaire* de Voltaire, traduites par le médecin Seixas, un des membres de *l'Arcadia*, que ce savant, en traduisant le poëme de la *Déclamation* de Bernard, lui appliqua les louanges du poëte français à la fameuse Clairon.

(g) *Biog. Univ.*, loc. cit.

(h) *Dict. hist.*, loc. cit.

(i) *A General History of Music.*, vol. IV, pag. 509.

(j) As arias d'esta opera e principalmente o celebre *Duetto*, são conhecidos pelos verdadeiros artistas e amadores; o abandono inexplicavel em que jazem as obras admiraveis d'este celebre compositor dramatico, é mais um attestado vergonhoso, passado á ingratidão e ignorancia d'esta época.

(k) *Biog. Univ.*, loc. cit.

(l) *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde*, etc. Berlin, 1793.

(m) A Versailles da Prussia, residencia real no verão; celebre na Historia de Frederico II; ahi perto encontra-se o afamado palacio *Sans-Souci* e a magnifica villa da rainha Louisa, situada na ilha dos Pavões.

(n) Compositor do seculo XVIII, 1701-1759. Mais celebre pelas suas relações com Frederico II, do que pelas Operas e outras composições numerosas que nos deixou.

Na Allemanha estima-se muito o seu Oratorio: *Der Tod Jesu*, que ainda hoje é lá admirado.

(o) Já fallamos d'este compositor na biographia de Marcos Portugal. (Vide: nota III.)

(p) A grande artista conheceu na cõrte de Frederico II o violoncellista Mara com quem casou, apesar da vontade do rei, que queria impedir esta união por causa dos maus costumes do futuro marido; mas que a final cedeu aos pedidos da cantora; esta, teve todavia de soffrer do rei, graves vexames por não querer tolerar o seu despotismo e a este respeito, conta-se o seguinte: Estando o czarowitz, (depois Paulo I) em Berlim, e organisando

do-se uma representação na Opera, foi annunciada á artista ; esta deu parte de doente, porém chegada a hora da representação foi arrancada da cama por 8 dragões, que a conduziram ao theatro, onde foi obrigada a cantar ; estas e outras, fizeram com que a artista intentasse uma fuga com o marido, que foi infeliz e aggravou ainda mais a situação dos dois esposos ; uma segunda tentativa livrou-os enfim de um despotismo brutal. São estes os *dissabres* do rei Frita, a que se refere Ledebuhr! (pag. 599).

(q) É mui provavel que durante o caminho entre Berlim e Vienna, desse alguns concertos nas cidades por onde teve de passar.

(r) *Gazeta de Lisboa*, Supplemento ao N.º vi de 8 de Outubro de 1782.

(s) *Gazeta de Lisboa*, N.º ix, de 1 de Março de 1782, Supplemento.

(t) *Gazeta de Lisboa* N.º vii, de 15 de Dezembro de 1782, Supplemento.

(u) G. C. Grosheim, *Das Leben der Künstlerin Mara*. Cassel, 1823, in-8.º peq., pag. 32.

Foi uma das artistas mais celebres do seculo xviii.

Nasceu em Cassel em 1749 e morreu, cousa notavel, no mesmo anno em que falleceu a sua rival, a 20 de Janeiro de 1833 ! A sua carreira artistica foi igualmente brilhante na Italia, na Allemanha, na França, na Russia e sobretudo na Inglaterra, onde ganhou sommas fortissimas, que com o producto das suas viagens anteriores, subiam a uma fortuna enorme ; mas depresso a perdeu pela sua prodigalidade e pelos vicios do marido, que jogava muito.

Em Inglaterra ganhou em 15 dias, 70:000 francos ; já se vê que os ordenados de hoje não estão em proporção.

Com o producto de outras viagens, arranjou porém uma segunda fortuna inferior á primeira, mas ainda razoavel, e estabeleceu-se em Moscovia ; o incendio d'esta cidade deixou-a pobre, a ponto de ter de se dedicar ao ensino do canto, o que melhorou a sua existencia.

Para darmos uma ideia do seu talento, basta o seguinte :

Esta artista, não encontrando mais nada para estudar nos methodos d'aquelle tempo, que eram bem exigentes, (Caffarelli que o diga), lançou mão dos Concertos de flauta e de rabeca, que havia, para lhe servirem de exercicio diario !

A rival da nossa Todi era pois um adversario respeitavel em todos os sentidos.

(v) *La Musique ancienne et moderne*, Paris, 1854, pag. 367 e 368.

(x) *Vie et aventures des Cantatrices célèbres*. Paris, 1856, pag. 200.

(y) *Op. cit.*, pag. 32.

(z) *The Harmonicon*. London, 1828, pag. 27.

(aa) *Op. cit.*

(bb) *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhausees in Berlin*. Berlin, 1852, pag. 198.

(cc) Compositor muito estimado no seculo xviii (1741-1801) e Mestre de Capella em Dresden. Deixou muitas Operas, Symphonias e muita musica religiosa, entre a qual é celebre o seu *Pater Noster* sobre os versos de Klopstock.

(dd) Schneider, que menciona todas as operas em que cantou, nada diz da *Cleofide*, que Fétis e Ledebuhr referem ; em compensação falla do *Alessandro e Poro* de Graun ; talvez que o primeiro papel pertença a esta opera.

(ee) Nasceu em Mannheim em 1762, e morreu a 5 de Abril de 1787. Foi pianista notavel e cantora no genero brilhante; a sua habilidade relativa, torna esta comparação absurda.

(ff) Celebre castrato; nasceu em Sena e morreu perto de Charlottenburg; começou a sua carreira brilhantemente na Italia, e figurou principalmente em Berlim, durante o reinado de Frederico II.

(gg) Este monarcha, grande general, grande legislador, e grande administrador, tinha um gosto muito singular para a Musica; a sua inclinação por esta Arte era ficticia e limitava-se á sua flauta e ao seu amigo Quantz; e tanto é isto verdade, que tendo ficado impossibilitado de a tocar por ter perdido alguns dentes, começou a aborrecer a Musica; o que lhe valeu de um artista da sua Capella um bello epigramma; este fallando com terceira pessoa, respondeu: «Se acreditaes que o rei adora a musica, enganae-vos; elle adora apenas a flauta, digo a sua flauta.»

(hh) *Biogr. Univ.*, loc. cit.

(ii) Celebre sopraniista e um dos grandes artistas do seculo XVIII; os seus maiores triumphos foram alcançados na Italia, Allemanha, Russia e Inglaterra. Nasceu em Milão em 1755 e morreu ahí mesmo em 1829.

(ij) *Tonkünstl. Lex.*, pag. 599.

(kk) Schneider. *Gesch. d. Oper.*, pag. 203.

(ll) *Ibid.*, pag. 217.

(mm) *Tonkünstl. Lex.*, pag. 600.

(nn) *Gesch. d. Oper.*, pag. 218.

(oo) *Ibid.*, pag. 225.

(pp) *Ibid.*, pag. 232.

(qq) Celebre compositor dramatico d'este seculo; (1760-1842) entre as suas operas distinguem-se: *Medea*, *Lodovska* e sobretudo *Les deux Journées*. Todavia a sua reputação proveiu-lhe mais da sua musica sacra, das suas magnificas *Missas*.

(rr) *Gesch. der Oper.*, pag. 225.

(ss) *Hist. biogr. Lex.*, pag. 661.

(tt) *Gazeta de Lisboa* de 28 de Abril de 1789.

(uu) *Mnemosine lusitana*, vol. I, pag. 179.

(vv) *Essai stat.*, vol. II, pag. ccxv.

(xx) A. Reicha. *Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie*. Paris, 1832, in-fol. 1.^a Parte, pag. 57.

A pag. 59, tratando «De la manière d'exécuter la Mélodie et sur l'art de la broder», ainda refere mais uma vez o nome da nossa illustre artista:

«Pour l'histoire de la musique et l'intérêt de l'exécution, il serait important de fixer par la notation les différentes époques dans le goût du chant et l'art des broderies, employés par les virtuoses célèbres, afin de comparer leurs méthodes entr'elles, et de choisir celles qui appartiennent aux meilleures écoles et au goût le plus parfait. Quel intérêt pour les artistes et les amateurs de comparer la méthode d'un Farinelli, d'une Durastanti, d'une Faustina, d'une Gabrielli, d'une Todi, d'un Caffarelli, etc.!»

(yy) Celebre cantor francez, (1764-1823) de quem Sacchini disse: «Garat est la musique même», quando Legros exclamava: «Quel dommage que Garat chante sans musique.» (o cantor era pouco habil na decifração do canto). A sua gloria consistia na intrepidação admiravel das obras-primas de Gluck.

(zz) *Biogr. Univ.*, vol. III, pag. 399.

(aaa) *Revista dos Espectaculos*.

TORRES (Antonelli ou Antonio)—Artista citado por Gerber; parece ser portuguez; o nome: *Antonelli* não será mais do que uma italianisação do nome Antonio. Este artista vem mencionado successivamente desde 1783 até 1812 em um catalogo italiano (lombardo) que indica os compositores de operas d'aquelle tempo.

Parece porém que a ennumerção das suas obras se encontra em um catalogo mais antigo, de que não podemos haver noticia.

TORRIANI (João Evangelista)—Bacharel formado em Mathematica pela Universidade de Coimbra, Lente substituto da Academia real de Marinha e Socio da Academia real das Sciencias.

Foi um pianista-amador de talento distincto, especialmente no estylo expressivo; suppõe-se que morrera em Julho de 1821, no vigor da idade. Balbi (a) diz: «Il a composé de très belles sonates pour le piano, sur lequel il était de première force; il se faisait surtout remarquer par les sons délicieux qu'il savait en tirer.» Como se vê d'esta noticia, a classificaçào que fazemos de Torriani, é mais modesta; assim temos feito sempre que transcrevemos uma apreciaçào de Balbi; como o accusaram de ser em demasia elogiador, procuramos assim guardar na transcripçào das suas opiniões, um meio termo que não fique muito longe da verdade. O mesmo fizemos com relaçào a Barbosa Machado, que revela tambem algumas vezes na sua *Bibliotheca Lusitana*, uma critica um pouco patriotica.

Torriani occupava no exercito o posto de coronel de engenheiros.

(a) *Essai statistique* vol. II, pag. cxxi.

V

VALLE (F. I. S. do)—Vide Francisco Ignacio Solano.

VALHADOLID (Francisco de)—Natural do Funchal, (Madeira) onde nasceu em 1640. Foi mestre do Seminario archiepiscopal de Lisboa e ultimamente da parochia dos Santos Martyres, Verissimo, Maxima e Julia. Jaz ahi sepultado, tendo morrido a 16 de Julho de 1700. Na Madeira foi discipulo do Conego Manoel Fernandes na composiçã, e em Lisboa de João Alvares Frovo, no contraponto. A morte surprehendeu-o no meio dos seus trabalhos e impediu-o de publicar um livro sobre os *Mysterios da musica, assim practica como expeculativa*. Este artista tinha colleccionado uma preciosa bibliotheca musical, onde estavam guardadas muitas composiçõs de celebres authores portuguezes.

Francisco de Valhadolid escreveu:

- 1.) *Missa a 6 vozes.*
- 2.) *Missa a 8 vozes.*
- 3.) *Missa a 14 vozes.*
- 4.) *Missa a 16 vozes.*
- 5.) *Missa de Defunctos a 4 vozes.*
- 6.) *Psalmos de Vesperas e Completas a 8 vozes.*
- 7.) *Psalmos de Nôa a 4 vozes.*
- 8.) *Lamentaçõs da Quarta-Feira de Trevas, a 4 vozes.*
- 9.) *Lamentaçõs de Quinta-Feira maior, a 4 vozes.*
- 10.) *Responsorios das Matinas da Semana Santa a 4 vozes.*
- 11.) *Miserere a diversas vozes.*
- 12.) *Ladainha de Nossa Senhora a 8 e 12 vozes.*
- 13.) *Varios Motetes a 3, 4, 7 e 8 vozes.*

VARELLA (P.º Domingos de S. José)—Natural de Guimarães; monge no Porto, segundo Fétis (a) e mais certo em Ti-

baens, segundo Balbi. (b) Se dermos credito ás asserções d'este ultimo escriptor e do Bispo-Conde, (c) devia ter sido um theorico profundo, conhecendo todos os segredos da sua Arte; e ao mesmo tempo um dos melhores organistas portuguezes que tem havido. O cardeal Saraiva chega mesmo a dizer que tocava orgão com *admiravel perfeição*. Este julgava-o fallecido em 1839, porém I. da Silva (d) dá-o já em 1825 como morto. Escreveu:

Compendio de Musica theorica e practica, que contém breve instrucção para tirar musica. Lições de acompanhamento em Orgão, Cravo, Guitarra, ou qualquer instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das Violas, Guitarras etc. e para a Canaria do Orgão. Appendiz, em que se declarão os melhores methodos d'affinar o Orgão, Cravo etc. Modo de tirar os sons harmonicos ou flautados; com varias, e novas experiencias interessantes ao Contraponto, Composição e á Physica.

Porto, Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806 in-4.º de VIII — 104 pag. com 5 estampas.

O Cardeal acha que este livro contém observações e experiencias mui curiosas sobre os phenomenos da harmonia, na applicação aos instrumentos etc.

Balbi qualifica o livro de *classique*, e diz que Varella tinha uma outra obra prompta para a impressão e que era superior á primeira, segundo a opinião dos individuos que lhe tinham dado as informações a respeito d'este musico.

(a) *Biogr. Univ.* Vol. III, pag. 36.

(b) *Essai statist.*, pag. ccvi & ccvii.

(c) *Lista de alguns artistas portuguezes*, pag. 46.

(d) *Dicc. Bibl.* Vol. II, pag. 190.

VARELLA (P.º João d'Azevedo)—Sobrinho do precedente.⁴ Foi durante muito annos, organista da Cathedral de Guimarães, onde nasceu provavelmente. Deixou as seguintes composições que não são correctas e que revelam pouca inspiração; estão no Archivo da Cathedral.

- 1.) 3 *Officios com orchestra.*
- 2.) 2 *Officios com acompanhamento de Orgão.*
- 3.) 15 *Psalmos.*
- 4.) 13 *Missas.*
- 5.) 4 *Te-Deums para vozes e orchestra.*
- 6.) 7 *Credos, Varias Ladainhas, Tantum ergos e Graduaes.*
- 7.) 6 *Symphonias.* (a)

(a) São, como já por vezes temos dito, *Fantasia para orchestra*, como era então *Moda* entre os nossos compositores. Repetimos esta observação para que alguém não julgue que essas pretendidas *Symphonias*, são na verdade o que o titulo significa.

VAYA (Manoel Domingues)—Nasceu a 6 de Junho de 1718 e morreu em Dezembro de 1780. Dedicou-se especialmente á *Mathematica* e *Astrologia*; «foi insigne em compôr, e affinar instrumentos, principalmente Cravos, Espinêtas e Pianos Fortes.» (a)

(a) Rebello da Costa, *Descripção topogr. e hist. do Porto*, pag. 342.

VEDRO (Nicolau Ribeiro de Passo)—Beneficiado e Mestre de musica no Seminario real da Igreja Patriarchal, cargo para que fôra nomeado por D. José. Na *Nova Instrucção musical*, vem dois documentos assignados por este musico; o primeiro é uma carta, elogiando Solano e convidando-o a publicar a sua obra, que elle julga excellente e credora do maior elogio; o segundo, um exame mui favoravel, do systema seguido na *Nova Instrucção musical*, exame que emprehendera a pedido do Arcebispo de Lacedemonia para que este lhe concedesse a licença chamada do «Ordinario».

Passo-Vedro estudou com o celebre D. João Jorge e foi con-discipulo de Ignacio Solano.

A carta mencionada, é de 3 de Fevereiro de 1763, e a analyse de 28 de junho do mesmo anno.

VEIGA (Antonio)—Cavalleiro da Ordem de Malta e ultimamente Secretario do Grão-Mestre d'esta corporação militar. A na-

tureza tinha-o dotado de muita intelligencia, que elle aproveitou instruindo-se na Mathematica, Poesia e Musica; distinguiu-se n'esta ultima Arte pela habilidade com que tocava varios instrumentos.

Deixou algumas *composições*, que nos são desconhecidas e que elle tocava, acompanhando-se.

VELASCO (Nicolau Dias)—Musico portuguez ao serviço de Felippe IV de Hespanha, no meado de XVII seculo. Escreveu:

Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion y se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo. Napoles, por Egidio Longo, 1640, in-4.º (a)

(a) O titulo que o Cardeal Saraiva indica, (*Lista*, pag. 48), é falso: *Nuevo Modo para tañer la guitarre.*

VELLOSO (Fr. Agostinho)—Freire da Ordem de S. Agostinho, natural de Lisboa e filho de Antonio Rodrigues Freire e Isabel de Barros.

Professou a 14 de Fevereiro de 1682 e foi um bom organista. Morreu no convento de Torres Vedras em 1696. Não conhecemos as composições d'este author, mas sim um sermão impresso em Lisboa, de que aqui não podemos fallar.

VICENTE (Afonso)—Já na biographia de D. João V, fallamos d'este nosso compatriota do seculo XV, a proposito do *Esboço biographico da Capella Real de Musica*. Foi um dos seus Cappellães-Móres, e nomeado por D. Duarte para levantar a parte musical da capella, do estado da decadencia em que se achava; este principe, desejoso de ouvir na sua capella uma boa execução musical, que até alli faltava, julgou encontrar em Vicente, o homem necessario para esse fim, e nomeou-o para o lugar mencionado, por decreto de 18 de Março de 1437, determinando expressamente a rigorosa observancia do regulamento de D. Diniz de que pouco

ou nenhum caso se fazia então. No decreto ia declarado o augmento de 210:000 libras, por anno, ao ordenado do Capellão-Mór.

Esta nomeação faz crer que Affonso Vicente devia possuir bastantes conhecimentos musicaes para poder ser encarregado da reforma da parte artistica de uma capella em a qual pouco depois já se notavam os primeiros indicios das proporções verdadeiramente esplendidas que depois assumiu.

VIDIGAL (...) — Guitarrista e Violista portuguez do fim do seculo passado e principio d'este seculo. As opiniões sobre os seus talentos musicaes, variam muito, como vamos vêr. No poema heroi-comico: *O Hyssope*, de Francisco Diniz da Cruz e Silva, encontra-se a seguinte citação, pouco lisongeira:

Depois o Vidigal tomou ligeiro
Uma Bandurra.....

Em um *Hyssope* manuscripto da Bibliotheca da Universidade, N.º 402, vem por extenso o nome d'este musico: Francisco Vidal Negreiros, Quartanario da Sé d'Elvas. (a) Pelo *Hyssope* se vê o estado lastimoso em que se achava a musica da Capella da Sé d'Elvas, nos fins do seculo XVIII; ahi se cobre de ridiculo os dois detestaveis musicos: Eugenio Furtado da Silva e Francisco Xavier Felix, a quem allude o verso:

O grande Eugenio e o famoso Felix. (b)

Não sabemos que justiça haverá n'esta apreciação e n'estes ridiculos; o que é certo, é que a medalha tambem tem o seu reverso, que vamos encontrar em um jornal artistico, (c) publicado em Inglaterra. Eis o que elle diz: «Houve tempo em que este compositor (famous Vedegal) poderia ter feito uma fortuna consideravel, pois tão grande foi o seu talento e tão procurado era nas melhores salas; mas infelizmente, apesar de dotado de um grande genio natural, (a great natural, genius) limitavam-se os

seus talentos tão exclusivamente á musica, que, como para equilibrar a valia extraordinaria d'este dom natural, era completamente destituído da mais necessaria de todas as qualidades—do senso commum. Se em qualquer reunião para que fosse chamado afim de mostrar o seu talento, não reinava o mais completo silencio, se alguém se atrevia a respirar com mais alguma força, já isso lhe causava grave desgosto, e levantando-se violentamente, abandonava a reunião, qualificando-os a todos de brutos.

Uma occasião, tendo uma dama sido atacada por uma tosse violenta, reprimiu-a em quanto pôde para ter o gosto de ouvir as suas improvisações, mas afinal não podendo conter-se, rompeu, cedendo ao incommodo. Vidigal que se suppõe, devia estar orientado da causa, levantou-se furioso e despedaçando a sua guitarra contra as costas de uma cadeira, precipitou-se pela sala fóra, rompendo em maldições contra a pobre dama. Este comportamento tão singular, fechou-lhe a entrada na boa sociedade e obrigou-o a viver do parco producto de alguns concertos, feitos á sua maneira e onde tinha a liberdade de quebrar quantas guitarras lhe appetecessem.»

Esta anedocta, assim como outras noticias publicadas no jornal inglez, sob o titulo: *Some account of portuguese music*, foram tiradas de uma obra intitulada: *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume. etc.* by A. P. D. G. Não conhecemos esta fonte e por isso não avaliamos o credito que se deve dar aos factos referidos; todavia basta-nos a respeitabilidade do jornal inglez, que decerto não admittia nas suas columnas, noticias que não viessem recommendadas por uma boa authoridade.

N'esta mesma obra se encontra uma *Modinha* de Vidigal, interessante pela snavidade da musica e pela belleza dos versos.

(a) T. Braga, *Folhas Verdes*, 2.^a ed., pag. 208, aonde pela primeira vez se publicaram as notas do Ms. de Coimbra.

(b) *Hyssope*, Canto VII, pag. 103, edição de 1808.

(c) *The Harmonicon*, 1826, vol. IV, pag. 214.

VIEIRA (Antonio)—Natural de Villa-Viçosa onde viveu no fim do seculo XVI; estudou com Manoel Rebello e foi um dos seus discipulos distinctos. A sua instrucção e habilidade na composição e no contraponto, valeram-lhe o logar de Mestre de Capella na Egreja de Nossa Senhora do Loretto. Depois de exercer este cargo com credito do seu nome, passou para o mesmo logar na casa da Misericordia de Lisboa, e ultimamente tomou a direcção da Capella da villa do Crato, onde morreu em 1650.

Parece-nos que podemos rectificar aqui um engano de Fétis. (a) Esta palavra Loreto ou Loureto, não designa n'este caso a cidade dos antigos estados romanos, situada no Adriatico, mas sim o nome da egreja de Lisboa, (b) fundada no principio do seculo XVI para a colonia italiana. Dois incendios, um a 29 de Março de 1651 e o segundo, causa do terramoto, a 3 de Novembro de 1755, destruíram-na completamente. N'este mesmo anno se principiou a reedificação e inaugurou-se com a primeira missa, a 5 de Junho de 1756. Ainda hoje ha na capital um templo que se designa com o nome de Nossa Senhora do Loureto.

Fétis tomou este nome pelo da cidade italiana e fez fazer a Vieira uma viagem que elle provavelmente nunca empreeheu. O escriptor belga diz que Vieira, depois de completar os seus estudos debaixo da direcção de Manoel Rebello, partira para a Italia onde alcançara o logar de Mestre de Capella em Loreto; voltou alguns annos depois para Portugal, onde morreu na villa de *Erato* (Crato) no logar de Mestre de Capella; esta mudança de posição devia fazer admirar o critico belga; pois que motivo teria Vieira para deixar a Italia e abandonar um logar importante como devia ser o da egreja de Loreto, e acceitar depois a direcção de um cargo muito menos importante n'uma das villas secundarias de Portugal?

Entretanto Fétis tem a reputação de escriptor demasiadamente consciencioso para affirmar um facto baseado sómente n'uma mera hypothese.

O theorico belga tirou as suas noticias sobre Vieira, certamente de mais alguma fonte, além da *Bibl. Lusit.*, porque traz

na sua biographia, apontamentos que não se encontram em Berboza Machado. Seria necessario saber qual foi essa fonte, para apreciarmos a sua competencia e podermos decidir esta questão.

Benevides commetteu este mesmo erro, fazendo o Mestre da Capella em Roma e Napoles, durante muitos annos!

As suas composições existiam ainda na maldita Bibliotheca musical de D. João IV!

Citamos as principaes, que eram:

- 1.) *Missa de primeiro tom a 12 vozes.*
- 2.) *Misere a 8 vozes de oitavo tom.*
- 3.) *Beatus Vir a 12 vozes de primeiro tom.*
- 4.) *Motets: Pater peccati.*
- 5.) *Lauds Hierusalem Dominum, a 8 vozes de oitavo tom.*
- 6.) *Motets de Defunctos: Dominus quando veneris.*
- 7.) *Dixit Dominus a 8 vozes, de primeiro tom com organo*, e mais alguns *Motets*.

(a) *Biogr. Univ.*, vol. viii, pag. 246.

(b) *Biblioth. Lusit.*, vol. 1, pag. 416.

(c) *Archiv. Pittorresco*, 1868, vol. ix, pag. 103.

VIEIRA (Fr. Antonio) — Entra no numero dos nossos mais notaveis organistas. Foi natural de Lisboa e pertenceu á Ordem trinitaria, cujo habito vestiu no convento da sua patria, a 29 de Outubro de 1644. Occupou o logar de Vigario do Côro no convento de Lisboa; ahi morreu octogenario, a 27 de Janeiro de 1707. Deixou em Ms. uma collecção de peças para orgão com o titulo:

- 1.) *Diversas obras de Orgão para os tangedores d'este instrumento*; e as seguintes composições que existiam na capital, no convento da sua ordem:
- 2.) *Motetes a 4 vozes*, que se cantavam nos Domingos e Ferias da Quaresma.
- 3.) *Missas, Psalmos & Hymnos a 8 vozes.*

VILHALVA (Antonio Rodrigues) — Natural de Vilhalva (Alemtejo), cujo nome adoptou. Foi discipulo de Manoel Rebello em 1625, e era dotado na mocidade, de uma bella voz. Esteve á testa da Cathedral de Evora, tendo primeiro dirigido as Cappellas do Hospital real de Lisboa e a da Cathedral; este ultimo cargo, não vem mencionado por Barbosa Machado; Fétis (a) é o unico que falla d'elle.

Deixou em manuscripto muitas *Missas, Psalmos, Hymnos* e *Motetes*; a sua obra-prima era uma *Missa a 8 vozes*, dividida em 4 partes e muito desenvolvida. Estava na Bibliotheca de Lisboa, na Estante 28, N.º 703.

(a) *Biogr. Univ.*, vol. viii, pag. 348.

VILHENA (Diogo Dias de) — Mestre da Cathedral de Evora, e um dos mais habéis contrapontistas que houve em Portugal. Estudou com Antonio Pinheiro, e não é para admirar que d'uma eschola tão celebre sabbisse um musico tão distincto. Tinha nascido no meado do seculo xvi e falleceu em 1617. Além de muitas composições sacras que se encontravam na Bibliotheca de D. João iv, deixou-nos um livro theorico, em Ms., com o titulo:

Arte de Cantochão para principiantes. Ms. in-4.º; existia tambem na Bibliotheca acima mencionada.

VILLA-LOBOS ou Villas-Boas (a) (Mathias de Sousa) — Viveu no fim do seculo xvii. Foi Bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra e Mestre de Capella da Cathedral de Elvas, sua patria. Era mui afamado pelos seus conhecimentos musicaes.

Escreveu uma:

Arte de Cantochão, offerecida ao Illustrissimo e Reverendissimo Senhor Dom Ioam de Mello, Bispo de Coimbra, Conde de Arganil, etc. Em Coimbra, na Officina de Manoel Rodrigues de Almeйда. Anno de 1688, in-4.º de xvi-214 pag. e 4 de Index.

Das suas composições conhecemos ainda uma collecção de Missas em Canto-chão, com o titulo:

Inchiridion de Missas solennes e vetitus e Vesperas das Selebridades, e Festas de todo o Anno, com os Hymnos Novos, e Canto-cham novamente emendado; & as festas todas, ad extensum. Kyrios, Glorias, Credos, Sanctus, & Agnus Dei, pera todas as festas; Officio inteiro pera toda a Semana Santa; Officio de Defunctos; & outras commemorações varias; & no fim hum extracto de tudo o que se deve observar quando os Prelados vam visitar as Igrejas de seus Bispados. Offerecido ao Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Joam de Mello, Bispo de Coimbra, etc. Novamente sahido á luz. Em Coimbra, na Officina de Manoel Rodrigues de Almeida. Anno de 1691, fol. gr. de II-6-241 pag.; estas ultimas numeradas de um só lado (482).

Pelo titulo se vê (*Novamente sahido á luz*) que houve uma edição anterior; não a conhecemos.

(a) Barbosa Machado, traz estes dois nomes.

FIM.

BIBLIOGRAPHIA MUSICAL



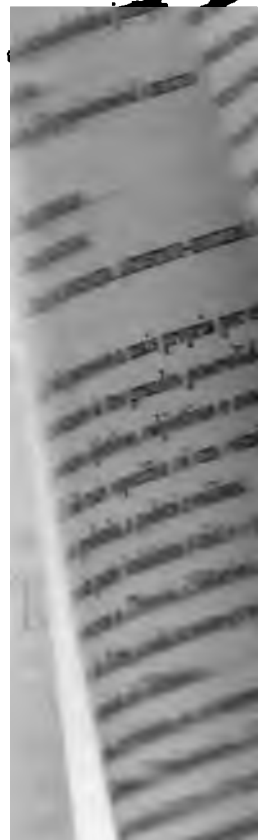
ADVERTENCIA

Julgamos dever preceder esta ultima parte da nossa obra, de uma explicação relativa ao systema porque a redigimos, explicação tanto mais necessaria que versa sobre um assumpto completamente ignorado.

Destruídas as bases tão grandiosamente lançadas por D. João IV na sua preciosa Bibliotheca Musical, destruidos na maxima parte, os productos essenciaes do nosso desenvolvimento artistico, lançados enfim com a secularisação das ordens religiosas, para os quatro ventos, os ultimos restos da nossa vida artistica, restam-nos hoje apenas algumas fracas centelhas, umas pequenas e escassas reliquias do passado, manifestações indirectas de uma Arte outr'ora grande e esplendida.

É pelas obras theoreticas principalmente, e ajudados por alguns outros restos que um passado avaro nos deixou, que temos de construir hoje a *Historia da Musica* em Portugal; é por um meio indirecto, que temos de apreciar a nossa vida artistica desde a sua origem até hoje, procurando avaliar d'esta sorte, a parte que os differentes individuos tomaram no seu desenvolvimento.

Este meio, isto é, estas obras, adquiriram pois, pela força das circumstancias um valor extraordinario. Não é pois perdido, o tempo que consagrarmos a um estudo sério sobre este assumpto, estudo de *resuscitação* a que nos obriga igualmente, o amor



da Arte, o amor da patria e sobretudo a justiça, em favor dos nossos grandes artistas.

Dividimos a *Bibliographia musical* em tres partes, a saber:

I—OBRAS THEORICAS.

II—OBRAS PRACTICAS.

III—OBRAS DE DISCIPLINA ARTISTICO-ECCLESIASTICA.

Esta divisão parece-nos a mais propria por em quanto; corresponde exactamente ás tres grandes *generalidades* da Historia da Arte: *productos objectivos, subjectivos e condicionaes*.

Uma divisão mais especifica só um estudo posterior, mais aturado e mais profundo, a poderá realizar.

Na primeira parte incluimos tudo o que tem relação proxima ou remota com a *Theoria, Historia, Critica, Philosophia e Archeologia* da Arte, ainda mesmo que essa relação exista em obras que não sejam de Musica.

Na segunda, referimos as composições raras, taes como as colleções de *Missas, Passionarios, Magnificats, Motetes, etc.*, impressas nos seculos XVI e XVII; não repetimos a immensa quantidade de composições manuscriptas que estavam guardadas na Bibliotheca de D. João IV, para evitar pleonasmos; o leitor curioso poderá vêr tudo minuciosamente no corpo da obra.

Emfim, na terceira parte: da disciplina artistico-ecclesiastica, vem os *Processionarios, os Manuaes do Côro, de Defunctos, Directorios ecclesiasticos e Cerimoniaes* de diversas especies.

Na primeira e ultima d'estas secções, contaremos as obras manuscriptas e impressas, porque as primeiras não eram ás vezes menos importantes do que as segundas; não fazemos o mesmo na Parte II, pelo motivo já exposto. Cada uma terá nume-

ração isolada, sendo as obras impressas, marcadas com algarismos (sic.: 1, 2, 3, etc.) e as manuscriptas com letras romanas; (I, II, III) as obras que não se sabe em qual d'estes dous casos ficaram, levam um ponto de interrogação (?); emfim, a prioridade da collocação das obras theoricas sobre as practicas e d'estas sobre as de disciplina artistico-ecclesiastica, justifica-se pela differente importancia das tres partes.

Congratulamo-nos por poder rectificar n'estas ultimas paginas os erros typographicos; os outros, resultado de algum descuido nosso e emfim, os que a inexactidão e impureza das fontes onde muita vez bebemos, nos obrigou mau grado nosso, a commetter; estes erros referem-se na maxima parte, aos titulos das obras, ás datas de impressão, á paginação, ás differentes edições, ao formato das obras, etc. etc.; todos elles foram emendados por exemplares que possuímos.

A correcção fez-se em tudo com o maior escrupulo e cuidado, todavia lembramos ao leitor que em alguns casos não podemos reproduzir com a desejada exactidão os titulos originaes, por falta de caracteres proprios, (*e, a, u, til*, etc.) assim nas obras de Aranda, D. João IV, e outros; porém nos logares competentes repetimos esta advertencia para cuidado dos bibliophilos.

Daremos tambem n'esta occasião noticia de obras que conhecemos tarde de mais para podermos fallar d'ellas nas respectivas biographias.

Comtudo apesar dos nossos esforços, ainda ficaram muitas duvidas por resolver; esperamos com o tempo e um constante trabalho, poder ainda elucidal-as e realisar amanhã o que hoje se nos afigura impossivel.

Se pouco ajudados fomos na nossa ardua tarefa, mostrou-se-nos a fortuna por outro lado mais favoravel, proporcionando-nos

*

a aquisição de obras, algumas raras, outras rarissimas e quem sabe *introuvables* ou *unicas*; mas tambem é forçoso dizer, que empregamos annos de trabalho, e avultadas quantias para salvar as reliquias preciosas que possuimos e que guardamos religiosamente; seja esta, quando não haja outra, uma prova do nosso amor pela Arte. Satisfazemos tambem o nosso orgulho de bibliophilo, na convicção de possuirmos a primeira, quando não *unica* collecção de *Livros de Musica portuguezes*, pois não sabemos que haja nem nas bibliothecas publicas ou particulares do paiz, nem do estrangeiro, uma outra igual á nossa.

BIBLIOGRAPHIA MUSICAL

PARTE I

Obras theoricas

A

ALMEIDA (João Ribeiro de) — Vide João Ribeiro d'Almeida e Campos.

ANNUNCIÇÃO (Fr. Gabriel da) —

1.) *Arte de Canto cham resumida para uso dos Religiosos Franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal*. Lisboa, na Officina da Musica, 1735, in-4.º

Possuimos um exemplar.

ANNUNCIÇÃO (D. Philippe da) —

1.) *Acompanhamentos para Orgão; de Hymnos, Missas, e tudo o mais que se canta no coro dos Conegos Regulares Lateranenses da Congr. Reformada de S. Cruz de Coimbra*. Compostos pelo P. D. Philippe da Annunção, Conego Regular da mesma Con-

gregação. Anno de 1754. Ms. de 115 pag. de exemplos, 13 en
branco e Index, 4 pag.

A única parte impressa d'esta obra, é o frontispicio; o rest
julgamos ser *autographo*; a encadernação está intacta e parec
ser do tempo, o que nos faz crêr que apenas se imprimiu o fron
tispicio. Está em nosso poder.

ANTONIO (Fr. José de Santo) —

2.) *Elementos de Musica*. Lisboa, por Antonio Vicente da
Silva. 1761, in-4.º de 16 pag.

Este livro foi impresso com o nome de: Frazenio de Soyto
Jematin, anagramma do verdadeiro. Na Bibliotheca do ex-
tincto Convento de Jesus, existia um exemplar com a indicação

463
33

ARANDA (Matheo de) —

3.) *Tratado de Musica &cho por Matheo De Aranda, Maes-
tro de la Capilla da Sã de L.ª Dirigido al Ill.ºº Sen'or D. Alon-
so cardinal Infante de Portugal Arcebispo de L.ª oBispo de
Ehora comendatario de Alcobaça. com Priuilegio Real.*

Foi impressa em L.ª a 26 de Setembro, anno de mil e qui-
nhentos e trinta e tres annos. Com todas as licenças necessarias,
in-4.º de iv-71 pag. innumeradas.

Este titulo foi fielmente copiado de um frontispicio manus-
cripto em um exemplar que possuímos. Talvez seja aproximada-
mente o verdadeiro. A pag. 71, se encontra a seguinte nota final:

«Fue impressa la presente obra en la muy noble cibdad de
Lixboa por German Gallarde: a veynte y seys de Setiembre año
de mil y quinientos y treynta y tres.» (1533)

Possuímos um exemplar.

4.) *Tractado de canto mesurable: y contrapucto: nueua-mete cõpuesto por Matheo de arãda maestro e musica.* (a) Dirigido al mui alto y illustrissimo señor dõ Alõso Cardenal Infante de portugal. Arçobispo de Lixbõa. obispo Deuora. Comedatario d'Alcobaça. Con Preuilegio Real, in 4.º de iv-66 pag. em gothico. No frontispicio as armas do cardeal, em vermelho e preto.

Não traz data nem logar de impressão, todavia o *Priuilegio* concedido ao author por D. João III, reza: sete dias de Julho. De mil e quinhentos e trinta e quatro annos (1534); além d'isso encontra-se na página do frontispicio um emblema com o nome *Germam Galharde*, emblema que vem reproduzido em um livro de André de Resende, (*Oratio pro rostris*) editado por este mesmo impressor em 1534.

A existencia d'estes dous livros tem sido mui discutida por authores nacionaes e estrangeiros; Fétis (*Biogr. Univ.*, vol. I, pag. 125) entre outros, limita-se á referencia do Catalogo da Bibliotheca de D. João IV, ficando na duvida, se foram impressos ou se ficaram em manuscripto.

Possuimos de ambos um exemplar.

(a) Lembramos ao leitor, que não foi possivel sobrepôr a algumas letras (e, u, a,) o til necessario, pela falta de caracteres propios.

ARAUJO ou ARAUXO (Francisco Corrêa de) —

5.) *Libro de Tientos y Discursos de Musica practica y theorica de Organo, intitulado Facultad organica: con el qual, y con moderado estudio y perseverança qualquer mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo destramente cantar canto de Organo, y sobretudo teniendo buen natural.* Composto por Francisco Corrêa de Arauxo, Clerigo Presbitero, Organista de

la Iglesia Collegial de san Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Hermandad de los Sacerdotes della, y Maestro en la Facultad, &c. Con Licencia. Impresso en Alcalá, por Antonio Arnao. Año de 1626, in-folio de v.-(Titulo I, Erratas I, Tabla de los Tientos etc. II, Prologo en Alabança de la Cifra I) 204 pag.

Possuimos um exemplar que pertenceu á Bibliotheca de Santa Cruz.

B

BARBOSA (Arias) —

6.) *Epometria, ou Tratado da geração dos sons.* Sevilha (ou Salamanca?) 1520, in-4.º

BOTELHO (Fr, Estevão) —

II.) *Tratado de Musica.* Ms.

BRITO (Estevão de) —

III.) *Tratado de Musica.* Ms.

Existia na Bibliotheca musical de D. João IV. Estante 18, N.º 513.

C

CAMPOS (João Ribeiro de Almeida e)—

7.) *Elementos de Musica*, offerecidos ao Excellentissimo e Reverendissimo Senhor D. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho, Bispo de Coimbra, etc. Coimbra, Na Real Imprensa da Universidade, An. de 1786, in-8.º peq. de VIII-92 pag. e uma estampa em cobre.

Possuimos um exemplar.

8.) *Elementos de Cantochão*, offerecidos a Sua Alteza Real o Serenissimo Senhor Dom João Principe Regente. Lisboa, Anno MDCCC. Na Officina Patriarchal de João Procopio Correa da Silva, in-4.º, de 71 pag.

2.ª edição. Porto: Typ. Commercial. 1859.

Possuimos um exemplar.

Não é certa a supposição que fizemos de mais edições, porque o nosso exemplar diz expressamente: 2.ª edição.

CARDOSO (José Marques)—

9.) *Methodo de Musica*. Macau, (?) 1853.

CASTRO (D. Fr. Agostinho de)—

IV.) *Livro de Musica em Ms.*; preparava-o para a impressão.

CASTRO (Rodrigues de) —

Medicus politicus, sive de officiis medico-politicis Tractatus. Rodericus a Castro, Lusitanus. Doct. Med. Hamburg, 1614, in-4.º

Os Capitulos XIV, XV e XVI, do Lib. IV, tratam de Musica.

COELHO (P.º Manoel Rodrigues)—

10.) *Flores de Musica para o instrumento de Tecla & Harpa*. Compostas por o Padre Manoel Rodrigues Coelho, Capellão do serviço de sua Magestade; & tangedor de Tecla de sua Real Capella de Lisboa, natural da cidade de Elvas. Dedicado A. S. C. R. Magestade del Rey Phelippe terceiro das Espanhas. Com licença do S. Officio da Inquisição, Ordinario & Paço. Em Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck. Anno Dñi MDCXX, in-4.º gr. de vi-233 pag. (numeradas de um só lado) Indice e Erratas, 4 pag. No verso da pag. vi, encontra-se uma gravura em madeira, representando S.ª Cecilia a tocar orgão, acompanhada por dois anjos.

Possuimos um exemplar que teve varios donos.

CONCEIÇÃO (Fr. Bernardo da)—

11.) *O ecclesiastico instruido scientificamente na Arte do Canto-Chão*, in-4.º de XII, (Erratas 1)-1091 pag. com 5 *Taboas* (1.ª, 2.ª, 3.ª e 5.ª, impressas; a 4.ª gravada.)

Não sabemos em que logar e anno foi impressa, porque ainda não vimos o frontispicio da obra; suspeitamos que foi em Lisboa, em 1789 ou 1790.

Possuimos um exemplar.

12.) *Modo facil e claro para aprender Cantochão*. Publicou-se em Fevereiro de 1789.

CORDEIRO (P.º Antonio)— Vide João Martins.

Reviu e emendou a 2.ª e 3.ª edição da *Arte de Cantochão* de João Martins.

COSTA (Rodrigo Ferreira da)—

13.) *Principios de Musica ou Exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução.* Lisboa, Na Typographia da mesma Academia (das Sciencias). 1820-1824, 2 Volumes; o primeiro de xvi-181 pag. e 5 estampas; o segundo de vi-281 pag. e 10 estampas em cobre.

O 3.º Volume, que havia de tratar da musica imitativa e expressiva, não appareceu.

Possuimos um exemplar.

COSTA (Victorino José da)—

14.) *Arte de Cantochão para uso dos principiantes.* Lisboa, 1737, in-8.º

CROESSER (Luiz da Maia)—

15.) *Resumo das Regras geraes mais importantes, e necessarias para a boa intelligencia do Cantocham, com huma breve Instrucçam para os Presbyteros, Diaconos e Subdiaconos, conforme o uso Romano, pelo P. Luis da Maia Croesse'r.* Coimbra, 1726, in-4.º de 47 pag.

Está emfim fixada a existencia tão discutida d'esta primeira edição; não podémos fallar d'ella, no corpo da obra, por a termos alcançado ha pouco tempo; ao nosso exemplar falta é verdade, o frontispicio, mas tem o titulo que precede o Capitulo I e que acina copiamos. O typo que serviu para esta primeira edição, é maior e mais mal fundido; o papel é inferior e a obra contém apenas 47 pag. em logar de 92, da 2.ª edição.

O exemplar que possuimos, pertenceu á livraria do Collegio de Santa Rita dos Agostinhos Descalços de Coimbra, e traz no principio o Breve do Papa Clemente XI, que *excommungava* todo

aquelle que subtrahisse alguma obra pertencente á dita livraria. Pretensões ephemerass! . . .

2.^a edição, com o mesmo titulo. *Dado novamente ao prelo com varios accrescentamentos que vam notados com este signal ** Coimbra: Na Officina de Antonio Simões Ferreyra, Impressor da Universidade. Anno de MDCCXLI, in-4.º de II-92 pag. e Index, 2 pag.

Esta 2.^a edição da obra de Croesser, é uma das impressões mais nitidas que conhecemos em livros da nossa litteratura musical e honra o estabelecimento d'onde sahiu. Temos visto dois ou tres exemplares em papel muito forte, (*grand papier*) porém são raros; possuímos um. Esta 2.^a edição é em tudo preferivel á 1.^a; já pelo lado typographico, já pelo artistico, em virtude dos augmentos importantes que recebeu.

CRUZ (D. Agostinho da) —

16.) *Lyra de Arco, ou Arte de tanger Rabeca*. Lisboa, 1639. fol. Foi dedicada a D. João de Mascarenhas, Conde de Santa Cruz.

v.) *Prado musical para Orgão. Dedicado á Serenissima Magestade d'El-Rei D. João IV*. Ms.

vi.) *Arte de Cantochão, por estylo novo*. Ms.

vii.) *Arte de Orgão com figuras mui curiosas*. Ms.

Estas duas ultimas obras foram compostas em 1632 e estavam encadernadas em um só volume, com o titulo:

Duas Artes, uma de Cantochão por estylo novo, e outra de Orgão com figuras mui curiosas, compostas no anno de 1632.

É muito provavel e quasi certo, que os *manuscriptos autographos* dos N.º 2, 3 e 4, existissem na Bibliotheca de D. João IV e assim tambem um exemplar do N.º 1.

CRUZ (D. Gaspar da)—

VIII.) *Arte de Cantochão recopilada de varios authores. Ms.*

IX.) *Arte de Canto de Orgão. Ms.*

Os autographos d'estas duas obras existiam na preciosa Bibliotheca musical de Francisco de Valhadolid; Forkel, pretende que estavam ambos encadernados n'um volume; Barbosa Machado, diz que era só o segundo.

CRUZ (João Chrisostomo da)—

17.) *Methodo breve e claro em que sem prolixidade, nem confusão se exprimem os necessarios principios para a intelligencia da Arte da Musica. Com um Appendix dialogico que servirá de Index da obra e de lição dos Principiantes. Lisboa, por Ignacio Rodrigues. 1743, in-4.º*

D

DELGADO (Cosme)—

X.) *Manual de Musica dividido em tres Partes, dirigido ao muito alto e esclarecido Principe Cardeal Alberto Archiduque de Austria Regente d'estes Reynos de Portugal. Ms.*

Parce que Barbosa Machado examinára o manuscripto, pois diz que começava: «Os gregos nos deixaram a Musica»; e acabava: «Vive, e reyna para sempre. Amen.»

D. DUARTE.—

Na celebre obra d'este grande principe: o *Leal Conselheiro*, encontram-se os seguintes capitulos relativos á Musica:

Do Regymto que se deve ter na Capella para ser bem regida. (Cap. LRV, pag. 449.)

Do tempo que se detem nos officios da Capella. (Id. ib, cap. LRFI, pag. 455.)

E**ESCOBAR (André de)**—

XI.) *Arte de musica para tanger o instrumento da Chara melinha.* Ms.

ESCOBAR (João de)—

XII.) *Arte de Musica theorica e pratica.*

O Catalogo da Bibliotheca de D. João IV, que menciona esta obra, não diz se fôra impressa, ou se ficára em manuscrito.

F

FAGOTE (Antonio Marques)—

XIII.) *Arte de tocar o instrumento chamado Fagote.* Ficou provavelmente em Ms.

FERNANDEZ (Antonio)—

18.) *Arte de Musica de Canto de Orgam e Canto Cham, & Proporções de Musica diuididas harmonicamente.* Composta por Antonio Fernandez, natural da villa de Souzel, mestre de Musica na Igreja de S. Catharina de monte Sinai. Dirigida ao insigne Dvarte Lobo Quartanario, & mestre de Musica na S. Sè de Lisboa. Em Lisboa. Com licença da S. Inquisição Ordinario, & Paço. Por Pedro Craesbeck Impressor del Rey. Anno 1626, in-4.º de VI-125 pag. (numeradas de um só lado).

Possuimos um exemplar.

A gravura que representa a *Arvore genealogica da Musica*, corôada com o retrato de Duarte Lobo, encontra-se apenas em poucos exemplares.

XIV.) *Arte de Musica de Canto de Orgam composta por um modo muito differente do costumado, por um velho de 85 annos desejoso de evitar o ocio.* Ms. fol.

XV.) *Explicação dos segredos da Musica em a qual brevemente se expende as causas das principaes cousas que se contém na mesma Arte.* Ms. fol. Existia na Bibliotheca musical de D. João IV.

XVI.) *Theoria do Manicordio e sua explicação.* Ms.

XVII.) *Mappa universal de qualquer cousa assim natural como accidental que se contém na Arte da Musica com os seus generos e demonstrações mathematicas.* Ms. fol.

Os autographos dos N.^{os} XIV, XVI e XVII, existiam na livraria de Francisco de Valhadolid.

FRANÇA (P.^o Luiz Gonzaga e)—

19.) *Compendio ou explicação methodica das regras geraes mais importantes e necessarias para a intelligencia do Canto-chão tanto theorico como pratico, e para saber escrever e compor. Segundo o systema das sete vozes Do=Re=Mi=Fa=Sol=La=Si. Com as precisas Pautas de Exemplos tanto do Canto-chão Lis ou Plano, como Figurado, Solfejos, Levantamentos Solemnes Férias dos Tons; e com hum pequeno Appendix dos Rudimentos de Musica.* Lisboa: na impressão regia. 1831, in-4.^o de VIII-13 pag.

Possuimos um exemplar.

FRANCISCO (Fr. Luiz de S.)—

Globus canonum et arcanorum, linguae Sanctae ac divinae scripturae. Romae, 1586.

O Cap. IX, Lib. X, trata da Musica dos Hebreus.

FROVO (João Alvares) —

20.) *Discursos sobre a perfeição do Diathesaron e louvor do numero quaternario em que elle se contem com um encomio sobre o papel que mandou imprimir o Serenissimo Rei D. João I em defezu da moderna Musica, e resposta sobre os dois breves negros de Cristobal de Morales.* Lisboa, por Antonio Craesbeck 1662, in-4.^o

Fétis, possuiue uma tradução latina d'esta obra, porém não sabe quem é o seu author.

XVIII.) *Speculum universale in quo exponuntur omnium ibi contentorum Auctorum loci, ubi de quolibet Musices genere disserunt, vel agunt.* 2 vol. fol. Ms.

O 2.º volume, que foi o unico que Barbosa Machado viu, continha 589 pag., menos o Index; nada diz das dimensões do 1.º

Esta obra parecia ser uma especie de *Encyclopedia artistica*, biographica e bibliographica.

XIX.) *Theoria e Practica da Musica.* fol. Ms.

XX.) *Breve explicação da Musica.* in-4.º Ms.

Barbosa Machado diz que viu esta obra primorosamente trasladada em 1678, por Antonio da Cunha de Abreu, discipulo de Frovo. Tanto o N.º 3, como o N.º 4, estavam ambos na Bibliotheca real de Musica.

G

GOES (Damião de) —

XXI.) *Tratado theorico da Musica.* Ms.

GUEVARA (Francisco Vellez de) —

XXII.) *De la realidad y experiencia de la musica.*

Barbosa Machado diz que esta obra fôra impressa, mas não indica, nem a data nem o logar da impressão.

H

HISPANO (Pedro)—Vide João XXI.

J

JENATON (Frazenio de Soyto)—Vide Fr. José de Santo-Antonio.

D. João IV.

21.) *Defensa de la Musica moderna, contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco.* Sem data, sem nome de author nem logar de impressão; mas a pag. 44, lê-se: «Lisboa a 2. de Deziebre de 1649», in-4.º de iv-56 pag. A obra é offerecida: Al Señor Ivan Lorenço Rabelo Portugues de nacion, Fidalgo de la Casa del Serenissimo Rey D. Iuan el Quarto de Portugal, Comendador de la encomienda de S. Bartholome de Rabal, de la Orde de N. S. Iesu Christo, y assistente en el seruicio del mismo Señor.

Possuimos um exemplar.

Ha uma tradução italiana com o seguinte titulo:

Defensa della musica moderna contra le false opinioni del vescovo Cyrillo Franco, tradotta di spagnuolo in italiano. Sem

data nem logar de impressão. Suppõe-se que foi publicada em Veneza, porque a gravura do frontispicio tem a indicação. *C. Dolcetta fece in Venetia.*

22.) *Respuestas à las Dvdas Que se pusieron a la Missa = Panis quem ego dabo = de Palestina; Impressa en el quinto libro de sus Missas.* Sem logar de impressão, a 25 de Setiembre de 1654, (vide pag. 29) in-4.º de 11-29 pag., com um frontispicio gravado que representa varios instrumentos antigos e no alto da pagina, as armas da casa de Bragança.

Esta edição traz um frontispicio simples.

Não repetimos aqui, como fizemos no corpo da obra, *Lisboa*, como logar da impressão, porque não encontramos no livro, signal algum que indique aquelle nome; ó verdade que Fétis (*Biographie Universelle*, vol. IV, pag. 437) refere: Lisboa; todavia não explica, como é que se encontra no frontispicio gravado, a mesma indicação da *Defensa de la Musica: C. Dolcetta fece in Venetia...?*

Possuimos um precioso e magnifico exemplar, que devemos ao nosso amigo Joaquim José Marques.

Esta obra tambem foi traduzida em italiano:

Riposte alli dubbii proposti sopra la messa: Panis quem ego dabo del Palestrina, stampata nelle sue messe, tradotte de spagnuolo in italiano. Roma, Mauricio Belmonte, 1655, in-4.º

Baini (*Memorie de Palestrina*, vol. II, pag. 360) indica um titulo um pouco differente, sic:

Dubbi, il quali furono proposti sopra la messa: Panis quem ego dabo, del Palestrina, che va stampata nel quinto libro delle sue messe a' quali si risponde in forma di dialogo. D.-B. a dì 25. Settembre del 1654.

Esta indicação de Baini, não só discorda no titulo, attribuido por Fétis (*Biogr. Univ.*, Vol. iv., pag. 437) mas até na data, que o critico belga fixa um anno depois.

xxiii.) *Concordancia da Musica e passos da Collegiada dos maiores professores d'esta Arte.* Ms.

xxiv.) *Principios da Musica, quem foram seus primeiros authores e os progressos que teve,* fol. Ms.

É provavel que estes dois manuscriptos preciosos existissem na Bibliotheca Real de D. João iv e com ella desaparecessem.

JOÃO XXI.

xxv.) Parece que escreveu uma extensa *Dissertação musical*, dirigida a um Bispo inglez, chamado *Fulgentius*. W. E. Teutzel (*Monatliche Gespräche*, pag. 719) dá o manuscripto original, como existente na Bibliotheca de S. Paulo, em Leipzig.

L

LAGE (P.^o Antonio Rodrigues)—

23.) *Alti-sonancia sacra restaurada e relação harmonica do methodo e regulação com que as vozes dos sinos das duas famosas torres, do relógio e ordinaria, regiam o governo e funcções constituidas em a Sancta Igreja Patriarchal Lisbonense. Obra curiosa, e não menos necessaria para com a permissão do tempo se restituir o primitivo e mais acertado regulamento, etc. Do mesmo*

modo se descreve toda a instrucção theorica e necessaria para a modulação dos mesmos Sinos, ordinaria e praticamente insinuada em dous diarios annuaes, um do anno 1750, outro de 1751, etc. Composta no anno de 1769. Um grosso volume in-4.º de LX-VIII, 407 pag., adornado com dous desenhos feitos a aguarella que representam a fachada da torre do relógio, em Mafra.

O autographo está em poder de Innocencio Francisco da Silva.

LEITE (Antonio da Silva)—

24.) *Rezumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica metrica, como do Canto-Chão. Dividido em duas partes.* Porto: Na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, Anno de 1787, in-4.º de VIII-43 pag., com 2 estampas gravadas em cobre.

Possuimos um exemplar.

25.) *Estudo de Guitarra em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: Dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras da Musica, e do Acompanhamento. A segunda as da Guitarra; A que se ajunta huma Collecção de Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças, e outras Peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes: tudo com acompanhamento de segunda Guitarra.* Offerecido Á Illustrissima, e Excellentissima Senhora D. Antonia Magdalena de Quadros e Sousa, Senhora de Tavarede. Porto, na officina typographica de Antonio Alvarez Ribeiro, Anno de MDCCXCV, in-fol. de 38 pag. de texto, 2 de Index e XXIII pag. de exemplos, etc.

Possuimos um exemplar.

2.ª edição. MDCCXCVI, com o mesmo titulo, sem alteração notavel na obra; todavia ha algumas pequenas differenças pelas

quaes se conhece que na verdade são edições diferentes, por exemplo: Na 1.^a edição de 1795, lê-se depois da data: *Com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros*; na 2.^a, encontra-se simplesmente: *Com licença da Mesa do Desembargo do Paço*; na edição de 1795, a penultima linha do frontispicio, acaba em: «na loja» etc., e na de 1796 em: «na», voltando para a ultima linha «loja de Livros etc; o verso do frontispicio na 1.^a edição, traz apenas a citação de Plato: *Interiori anima penetrat, animumque vehementissime pulsat*; enquanto que na 2.^a se lê por debaixo d'ella: «Foi taxado este livro em papel a 1200 réis. Lisboa 15 de Março de 1796.

Com seis rubricas.

A gravura que representa a guitarra entra na numeração, (pag. 31) mas com os algarismos em branco; além d'isso foi impressa em papel mais fino e fica do lado esquerdo; na 2.^a edição, encontra-se no lado opposto e entra na numeração 31, com os algarismos em preto, repetindo-se na pagina seguinte o mesmo numero; a gravura está em papel igual ao da obra.

Parecem-nos estas diferenças, sufficientes para estabelecer a diversidade das duas edições.

Possuimos um exemplar de ambas.

LEONI (José Maria Martins)—

26.) *Methodo de Musica*, 1833

LISBOA (B. da Silva)—

Publicou uma *tradução portugueza* da seguinte obra:

27.) *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, et d'un grand nombre d'académies, lue dans la séance publique de la classe des Beaux-*

Arts, le 6 octobre 1810, par Joachim le Breton, secrétaire perpétuel de cette Académie. Paris, Baudouin, 1810 in-4.º

A traducção portugueza é in-8.º, de 84 pag., e foi accrescentada com anedoctas sobre Haydn, fornecidas a Silva Lisboa, por Neukomm, discipulo do illustre allemão.

LOBO (Duarte)—

28.) *Opuscula musica nunc primum edita*. Antuerpiæ, 1602, in-4.º

Na Bibl. Real de Musica, existia um exemplar d'esta obra.

LUSITANO (Vicente)—

29.) *Introdvttione, facilissima, et novissima, di canto fermo, figvrato, contraponto semplice, et inconcerto, con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo a II. III. et IIII. voci, e compositioni, proportioni, generi s. diatonico, cromatico, enarmonico*. composta per Vincentio Lvsitano. Roma, Antonio Blado, 1553, in-4.º de 86 (a) pag. com o retrato do author.

Este titulo é copiado da 2.ª edição.

2.ª edição: In Venetia, per Francesco Marcolini. MDLVIII, in-4.º de 26 folhas duplas.

Possuimos um exemplar.

3.ª edição: In Venetia, appresso Fr. Rampazetto. 1561, in-4.º

Publicou-se tambem uma *traducção portugueza*: por Bernardo da Fonseca. Lisboa, 1603.

(a) Fétis (*Biogr. Univ.*, vol. v, pag. 379) indica este numero; creio todavia que houve engano, porque fallando da 1.ª edição, não menciona esta, como sendo mais completa do que a 2.ª; o que devia fazer, se a 1.ª tivesse mais 40 pag. do que a immediata; pelo que diz, parece que não viu senão esta ultima; ainda assim o nosso exemplar tem apenas 26 folhas duplas e

este completo; Fis indica talavia para esta mesma edição (2.^a), tambem
um numero differente: 23 folhas duplas; supponhamos que seja este o nu-
mero de folhas da 1.^a edição; dobrando-o, dá 46; deverá entender-se 46
 por 95?
Cóteno qto sim.

M

MACHADO (Raphael Coelho)—

30.) *Methodo de Musica ou Principios de Musica practica,*
para uso dos principiantes. 1842.

31.) *Breve tratado de Harmonia.* 1851.

32.) *Diccionario musical, contendo: 1.^o Todos os vocabulos e*
phrases da escripturação musical. 2.^o Todos os termos technicos da
musica, desde a sua maior antiguidade. 3.^o Huma taboa com todas
as abreviaturas usadas na escripturação musical e suas palavras
correspondentes. 4.^o A etymologia dos termos menos vulgares e os
synonimos em geral. Rio de Janeiro, Typographia franceza. 1842,
 in-4.^o de IV-4-275 pag.

MARIA (D. Carlos de Jesus)—Vid. P.^o Luis da Maia Croester.

MARIA (D. João de Santa)—

XXVI.) *Escreveu 3 Livros sobre a Arte do Contraponto,* que
 dedicou a D. João IV.

Estavam na Bibliotheca musical d'este principe.

MARTINS (João)—

33.) *Arte de canto llano puesta y reducida en su entera perfeccion, segun la practica.* Sevilha, 1560, in-8.º

Foi traduzida em portuguez.

Arte de Canto Chão, posta e redvzida em sua enteira perfeição, segudo a pratica delle, muito necessaria para todo o Sacerdote, pessoas q. hão de saber cantar. (a) Ordenada por João Martinz Sacerdote & a que mais se vsa em toda a Christandade. Vay em cada hua das regras seu exemplo apontado com as entoações. Coimbra, por Manoel de Araujo. 1603, in-8.º

Este titulo é copiado de um exemplar da segunda edição.

2.ª edição.

Agora de nouo reuista, & emmendada de cousas muyto necessarias, Por o Padre Antonio Cordeiro, Sochâtre na See de Coimbra, Com licença da Santa Inquisição. Por Nicolao Carnalho, Impressor da Vniuersidade de Coimbra, 1612, in-8.º de II-76 pag.

Possuimos um exemplar.

3.ª edição. Revista e augmentada por Antonio Cordeiro. 1625, in-8.º, pelo mesmo impressor.

(a) Sobre as letras *u, q*, etc., devem-se collocar os *tis* necessarios.

MAURICIO (José)—

34.) *Methodo de Musica*, escripto e offerecido a Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor. Destinado para as lições da aula da dita cadeira (da Universidade.) Coimbra, Na Real Imprensa da Universidade. 1806, in-4.º de xxxv-65 pag. e 5 estampas gravadas em cobre.

Possuimos um exemplar.

MEDEIRA (Eduardo) —

Novæ philosophiæ et medicinæ. Lisboa, 1650, in-8.º

Encontram-se n'esta obra dous artigos que tratam de Musica: *Inaudita philosophia de Viribus musicæ*, e: *De Tarentula*

MENDES (Manoel) —

xxvii.) *Arte de Cantochão*, em Ms. Parece que estava na Bibliotheca Real de Musica.

MENDONÇA (Luiz de Pina e) —

?) *Varios opusculos pertencentes á theoria da musica.*

Parece que foram publicados em 1650 (?)

MENEZES (Fr. Luiz Cesar de) —

?) Escreveu uma obra sobre *Cantochão*, em 8 vol. (?) Ms. (i

MILHEIRO (Antonio) —

xxviii.) *Tratado theorico da Musica.* Ms.

Devia existir, ou na Bibliotheca Real de Musica, ou na Livraria de Francisco de Valhadolid.

MONTE (Fr. José do Espirito Santo) —

35.) *Vindicias do Tritono com um breve exame theorico-critico das legitimas, solidas, e verdadeiras regras do Canto Ecclesiastico segundo os usos presente, e antigo da Santa Madre Igreja de Roma*, Dirigido á maior gloria do Deos Altissimo, utilidade e perfeição dos Ministros de toda a Igreja Lusitana. Lisboa: N. Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Anno M. DCC. xci, in-4.º d VIII-92 pag.

Possuimos um exemplar.

MORAES (D. João da Soledade)—

36.) *Methodo de Musica.* 1833.

MORATO (João Vaz Barradas Muito Pão e)—

37.) *Flores Musicaes colhidas no Jardim da melhor Lição de varios Authores. Arte pratica de Canto de Orgão. Indice de Cantoria para principiantes, com um breve resummo das regras mais principaes de aCompanhar com Instrumentos de vozes, e o conhecimento dos Tons assim naturaes como accidentaes.* Offerecida ao Senhor D. Gabriel Antonio Gomes, &c. por João Vaz Barradas Muito Pam e Morato. Lisboa Occidental, Na Officina da Musica. Anno de 1735, in-4.º de xvi-120 pag.

Possuimos um exemplar.

Esta indicação das paginas, é de I. da Silva (*Dicc. Bibl.*, vol. iv, pag. 47); a paginação do nosso exemplar, não concorda com a antecedente, sendo de xii-113 pag.

2.ª edição, com o titulo um pouco alterado, sic:

Flores musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios authores. Arte practica de Canto de Orgão. Indice de Ceremonia para principiantes com hum breve resumo das regras mais principaes de acompanhar com instrumentos as vozes, e o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes. Lisboa, na Officina da Musica, 1738, in-4.º

A esta 2.ª edição falta a parte relativa ao *Cantochão*, que foi publicada em separado. (Vide N.º 40.)

Como se vê, a variante dos dous titulos é insignificante e cifra-se apenas nas palavras *Indice de Cantoria* e *Indice de Ceremonia*; talvez que esta differença não seja real e que Forkel, o author d'ella, se enganasse; é verdade, que o N.º 39 indica uma obra com um titulo que corresponde á differença entre os das

duas edições, mas talvez que este ultimo livro (N.º 39) seja apenas um fragmento da 2.ª edição da obra primitiva, porque a data e a typographia coincidem; não obstante, Barbosa Machaí (*Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 784 e 785) diz que foi impresso e separado.

38.) *Preceitos Ecclesiasticos de Canto-firme para beneficio e uso commum de todos.* Lisboa, na Officina Joaquiniana da Musica, 1733, in-4.º

39.) *Indice de Ceremonias para principiantes com um breve resumo das regras mais principaes do acompanhamento de instrumentos, as vozes e o conhecimento dos tons assim natural como accidentaes.* Lisboa, na Officina da Musica, 1738, in-4.º

Parece ser uma edição em separado, da parte correspondente nas *Flores musicas*.

40.) *Breve resumo de Cantochão com as regras mais principaes e a fórma que deve guardar o Director do Côro para sustentar firme na corda chamada: Coral e o Organista quando o acompanha.* Lisboa, na Officina da Musica, 1738, in-4.º

XXIX.) *Breve resumo de Cantochão, dedicado a El-Rey D. João IV.* Ms.

Existia na Bibliotheca real de Lisboa; talvez fosse o autographo do N.º 40.

MOURA (P.º José Luiz Gomes de) —

41.) *Methodo para aprender o Cantochão.* 1825, in-4.º 3.ª edição.

Ignoram-se as datas das duas edições antecedentes.

O

OSORIO (Jeronymo)—

De Regis institutione, et disciplina, libr. octo. Colonia, 1588, in-8.º

No livro IV, pag. 122-125, encontra-se um capitulo que trata: *De Musica liberalis disciplina; Musica regibus maximè necessaria, cantu ad flectendum animum nihil efficacius.*

P

PEDRO (João)—

42.) *Arte de Muzica para viola franceza com regras do acompanhamento.* Para uso de todas as Pessoas, que queirão applicar-se a toca-la por Muzica, e mesmo para as, que não quizerem fazer a dita applicação. Braga, 1839, in-4.º de IV-18 pag., com uma estampa; publicou-se com as iniciaes I. P. S. S.

Possuimos um exemplar.

PEDROSO (Manoel de Moraes)—

43.) *Compendio musico ou Arte abbreviada Em que se contêm as regras mais necessarias da Cantoria, Acompanhamento e Contraponto.* Offerecido á mais armoniosa cantora do Ceo Maria Santissima com o soberano titulo da Assumpção. Porto, na

Officina do capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751, in-4.º de
? - 47 pag.

Esta edição é em caracteres vermelhos e pretos, e em bom
papel.

2.ª edição.

Com o mesmo titulo. Ibid., na Officina de Antonio Alvares
Ribeiro Guimaraens, e á sua custa impressa. Anno de 1769,
in-4.º de iv-47 pag.

Esta edição é inferior á primeira, pelo lado typographico.

Possuimos um exemplar.

PEREIRA (Thomaz) —

44.) *Methodo de Musica practica e especulativa*, em 4 Par-
tes (?)

Foi publicado na lingua *Sinica*, segundo Barbosa Machado
(*Bibl. Lusit.*, vol. III, pag. 746) e segundo o Bispo-Conde (*Lis-
ta*, 49) em *Chinez*. O Imperador da China mandou-o traduzir em
Tartaro.

PINEDO (Thomaz de) Lusitanus —

Commentario Auctorum. Amstel. Edit. 1678, fol.

N'esta obra encontram-se duas excellentes dissertações, so-
bre a *Musica Mathematica* e a *Arithmetica Analogica*.

PINHEIRO (Luiz) — Vide Fr. Luiz de S. Francisco.

R

REGO (Pedro Vaz)—

xxx.) *Tratado de Musica*. Ms.; ficou incompleto.

xxxI.) *Defensa sobre a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina* composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da Cathedral de Barcelona. Ms.

Parece que ambas estas obras estavam no tempo de Barbosa Machado, no cartorio da Cathedral de Evora.

RIBEIRO (Manoel da Paixão)—

45.) *Nova Arte de Viola; Que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; Com Estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes e Modinhas, por musica e por Cifra*, etc. Coimbra, na Real Officina da Universidade, MDCCLXXXIX, in-4.º de II-(não numeradas) v-51 pag. e 8 estampas.

Possuimos um exemplar.

Ha uma outra obra identica, publicada em 1803, cujo author desconhecemos: *Arte de tocar Viola e outros instrumentos*.

RODRIGUES (Fr. João)—

xxxII.) *Tratado de Cantochão*, fol. Ms.

Obra importantissima, em que o author affirmava ter trabalhado durante 40 annos (!) e que mereceu a approvação de Antonio Boccapadula e de Palestrina!

RODRIGUES (P.º Manoel)— Vide Manoel Rodrigues Coelho

ROSARIO (Fr. Vicente Maior do)—

46.) *Arte de Canto chão* ordenada e dada á luz pelo P., etc
Para instrucção de seus discipulos. Tomo 1.º, in-8.º de 11-34 p
Possuimos uma copia em manuscripto.

S

S... (J. P. S.)— Vide João Pedro.

SANCHO (Ignacio)—

XXXIII.) *Tratado theorico da Musica. Ms.*

SARMENTO (Antonio Florencio)—

47.) *Principios elementares de Musica*, destinados para as
lições da aula da cadeira de Musica da Universidade de Coim
bra. Coimbra, Na Imprensa da Universidade, 1849, in-8.º d
VI-44 pag., com 13 estampas lithographadas.

Possuimos um exemplar.

SILVA (Alberto Joseph Gomes da)—

48.) *Regras de acompanhar para Cravo, ou Orgão, E ain
da tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzida
a um breve methodo, e facil percepção.* Dedicado a Sua Magestade

tade Fidelissima D. José I. Que Deos Guarde, por etc. Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno M.DCC.LVIII, in-4.º de VIII-39 pag., Index 2, e 8 pag. de exemplos intercaladas no texto.

Possuimos um exemplar.

SILVA (P.º Manoel Nunes da) —

49.) *Arte Minima, que com Semibreve Prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica*, oferecida a' Sacratissima Virgem Maria Senhora Nossa, debaixo da Invocação da Quietaçam, cuja imagem esta' em a Santa Sé desta Cidade, por etc. Lisboa. Na Officina de Joam Galram M.DC.LXXXV, in-4.º de XIV-44-52-136 pag., e 2 estampas em cobre; frontispicio gravado e mão dos signaes; a primeira, raras vezes se encontra.

Possuimos um exemplar.

2.ª edição: com o mesmo titulo. Lisboa. Na Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, à custa de Antonio Pereyra, & Antonio Manescal, Anno de 1704, in-4.º de XII-44-52-136 pag. e una gravura (a mão dos signaes). Parece que o frontispicio gravado não sahiu, senão na primeira edição.

Possuimos um exemplar.

3.ª edição: idem. Lisboa Occidental. Na Officina de Antonio Manescal, Impressor do Santo Officio, & Livreiro de Sua Magestade, & à sua custa impresso. Anno de 1725, in-4.º com a mesma paginação.

Possuimos um exemplar.

As tres edições são perfeitamente eguaes, sem augmento, nem diminuição de texto.

SILVA (Tristão da) —

XXXIII.) *Amables de Musica*. Ms. Existia na Bibliotheca de D. João IV.

SILVEIRA (João Gonçalves da) — Vide João V. B. Muito Pão e Morato.

SILVESTRE (Gregorio) —

XXXIV.) *Arte de escrever por cifra*. Ms.

SOLANO (Francisco Ignacio) —

50.) *Nova Instrucção musical, ou theorica pratica da musica rythmica, com a qual se fórma, e ordena sobre os mais solidos fundamentos hum Novo Methodo, e verdadeiro Systema para constituir hum intelligente Solfista, e destrissimo Cantor, nomeando as Nótas, ou Figuras da Solfa pelos seus mais proprios, e improprios nomes, a que chamamos ordinarios, e extraordinarios no Canto Natural, e Accidental, de que procede toda a difficuldade da Musica*, Offerecida ao muito Poderoso, e Fidelissimo Rei Nosso Senhor D. José I. por, etc. Lisboa, Na Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio. Anno CIC.DCCC.LXIV, in-4.º de LX-(innumeradas)-340 pag.

Possuimos um exemplar.

Esta obra tem ainda o seguinte: *Additamento á Nova Instrucção musical, em que se trata dos antigos preceitos da Musica, para que o estudioso solfista possa achar sómente n'este livro todas as Doutrinas mais necessarias, a fim de se instruir, e fazer perfeitamente Prático naquelles precisos Documentos, de que ficava carecendo para a verdadeira, e certa intelligencia do Canto de Estante, E de todo o mais genero de Musica, Aonde com pro-*

priedade ainda hoje se encontrão as fundamentaes Regras da Musica antiga, de II-47 pag. Erratas, 1 pag. e um Mappa.

Publicou-se um resumo d'esta obra :

51.) *Nova Arte e breve compendio de Musica para lição dos principiantes, extrahida do livro que se intitula: Nova Instrucção musical, ou Theorica practica da Musica rythmica*; dedicada ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. Thomé José de Sousa Coutinho Castello-Branco e Menezes, etc., por seu amigo F. I. S. Lisboa, CIO.ÍDCC.LXVIII, in-4.º Na Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio.

52.) *Novo tratado de Musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no Cravo, Orgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possão regular todas as Especies, de que se compõe a Harmonia da mesma Musica. Demonstra-se este assumpto practica, e theoreticamente, e tratão-se tambem algumas cousas parciaes do Contraponto, e da Composição*, offerecido ao Serenissimo Senhor D. José Principe do Brazil, etc. Lisboa, Na Regia Officina Typographica. Anno CIO.ÍDCC.LXXIX, in-4.º de XVI-301 pag. e Erratas, 1 pag.

Possuimos um exemplar.

53.) *Dissertação sobre o character, qualidades, e antiguidades da Musica, em obsequio do admiravel mysterio da Immaculada Conceição de Maria Santissima Nossa Senhora*, feita por, etc. e por elle recitada no dia 24 de Novembro de 1779. Para effeito de abrir, e estabelecer nesta Corte huma Aula de Musica Theorica, e Prática, Offerecida ao Snr. Capitão João Antonio de Azevedo, etc. Lisboa, ibid. Anno M.DCC.LXXX, in-4.º de 27 pag.

Possuimos um exemplar.

54.) *Exame instructivo sobre a Musica multiforme, metrica, e rythmica, No qual se pergunta, e dá resposta de muitas*

cousas interessantes para o Solfejo, Contraponto, e Composição: Seus termos privativos, Regras, e Preceitos, segundo a melhor Pratica, e verdadeira Theorica, offercido a Sua Alteza Real o Senhor D. João Principe do Brazil, etc. Lisboa, Na Regia officina typographica. Anno M.DCC.XC., in-8.º peq. de xx-289 pag. e Erratas, 2 pag.

Possuimos um exemplar.

55.) *Vindicias do Tono. Exame das regras do canto ecclesiastico.* Lisboa, ibid. 1793, in-4.º de 50 pag.

Este opusculo foi publicado com as iniciaes F. I. S. do Valle.

T

THALESIO (Pedro) —

56.) *Arte de Canto Chão, com hũa breve Instrucção pera os Sacerdotes, Diaconos, Subdiaconos, & moços do Coro, conforme ao uso Romano.* Composta & ordenada por o Mestre Pedro Thalesio, Cathedratico de Musica na insigne Vniuersidade de Coimbra. Coimbra, 1617, in-4.º de ?-136 pag. Impresso em preto e vermelho. Este titulo foi copiado da 2.ª edição, porque o nosso exemplar da primeira, não tem frontispicio.

Possuimos um exemplar.

2.ª edição, com o mesmo titulo. Agora n'esta segunda impressão nouamente emendada, & aperfeiçoada pello mesmo Autor.

Dirigida ao Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Manoel Furtado de Mendonça, Arcebispo de Lisboa e Príncipe do Reyno de Portugal: sendo Bispo de Coimbra D. João de Castro. Na Impressão de Diogo Gomes de Lacerda, anno 1727. de XII-136 pag., impresso em 1727 - tamanho de 4.º em côres, as armas do Bispo seguem a mesma disposição.

Possuimos um exemplar.

XXXV. *Compendio breve da Arte da Musica, abrangendo a disposição de outras particularidades da Musica. Ms.*

V

VALHADOLID Francisco de —

XXXVI. *Mysteria da Musica assim pratica como especulativa. Ms.*

VALLE (F. L. S. de). — Vis. Francisco Ignacio Solano.

VARELLA (P.º Domingos de S. José) —

57.) *Compendio de Musica, theorica, e pratica, que contém breves instruções para tirar musica. Lições de acompanhamento em Orgão, Cravo, Guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das Violas, Guitarras, &c. e para a canção do Orgão. Appendix, em que se declarão os melhores methodos d'affinar o*

Orgão, Cravo, &c. Modo de tirar os sons harmonicos, ou flautados; com varias e novas experiencias interessantes ao Contraponto, Composição, e á Physica. Porto: Na Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, Anno M.DCCC.VI, in-4.º de VIII-104 pag. e 5 estampas gravadas em cobre.

Possuimos um exemplar.

Ouvimos dizer a artistas, que este author publicára uma boa *Arte de Contraponto*; esta noticia parece encontrar a sua confirmação nas palavras de Balbi. (*Essai stat.*, Vol. II, pag. CCVI.)

VELASCO (Nicolau Dias) —

58.) *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion y se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo.* Napoles, por Egidio Longo, 1640, in-4.º

VILHENA (Diogo Dias de) —

XXXVII.) *Arte de Cantochão para principiantes.* In-4.º Ms. Existia na Bibliotheca de D. João IV.

VILLA-LOBOS (Mathias de Souza) —

59.) *Arte de Cantochão* offerecida ao Illustrissimo e Reverendissimo senhor Dom Ioam de Mello Bispo de Coimbra, Conde de Arganil, etc. Em Coimbra, Na Officina de Manoel Rodrigues de Almeida. Anno de 1688, in-4.º de XVI-214 pag., e 4 de Index; em caracteres vermelhos e pretos, mas só o titulo.

Possuimos um exemplar que pertenceu á Livraria de Santa-Cruz.

PARTE II

Obras praticas

A

ALVARO (...) —

I.) *Vesperæ Matutinum et Laudes cum Antiphonis et figuris musicis de inclyta ac miraculosa victoria in Africa parte ad Arzillam. 1472. Ms.*

Mencionamos este livro excepcionalmente, por ser um dos nossos mais antigos monumentos artisticos.

O *manuscripto* de 9 folhas de pergaminho, encadernado em bezerro sobre taboas com brochas, estava na Bibliotheca do Infante D. Pedro.

Este principe é provavelmente o filho do tão celebre, como infeliz Duque de Coimbra. Foi Condestavel do Reino e Grão-Mestre da Ordem de Aviz e teve relações intimas com o Marquez de Santilhana.

B

BOMTEMPO (João Domingos)—

Hymno Lusitano consagrado á Gloria De Sua Alteza Real O Principe Regente de Portugal e Da Nação Portugueza. Musica de João Domingos Bomtempo. NB. A Poesia He de V. P. N. da Cunha, fol. de 11-83 pag. em grande partitura, e 1 pag. com a versão ingleza da letra do Hymno, por G. Manners, Esq.

Fazemos para esta obra, uma excepção do systema seguido até aqui, pelas circumstancias particulares do nosso exemplar: foi este o proprio, offerecido pelo author ao Principe Regente, mais tarde D. João VI; a encadernação magnifica de marroquin vermelho, dourada na frente e no verso, *por dentro e por fóra das capas*, assim como nas costas, tem a bem significativa inscripção, em letras douradas:

A. S. A. R.

O PRINCIPE REGENTE N. S.

offerecido

pelo seu mais humilde e fiel vassallo

JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO.

A gravura da obra é muito esmerada, e conhece-se pelo typo, que foi feita em Inglaterra, assim como a magnifica encadernação, em estylo *empire*.

Este exemplar dourado por folhas, foi tirado em papel superior, porque vimos um outro em papel mais ordinario, e pertenceu decerto a algum dos archivistas reaes; compramolo o inverno passado, em casa do livreiro Antonio Rodrigues.

C

CARDOSO (Manoel) —

1.) *Passionarium juxta Capellæ Regiæ Lusitanæ consuetudinem Accentus rationum integre observans*. Leiriæ, per Antonium Mariz, 1575, fol.

CARDOSO (Fr. Manoel) —

2.) *Livro de Magnificas a 4 e 5 vozes*. Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1613, fol. gr.

3.) *Livro de Missas, quaternis, quinque et sex vocibus*. Olysiopone, apud Petrum Craesbeck, 1625, fol. gr. Dedicado ao Duque de Barcellos, depois D. João IV.

4.) *Missæ quaternis et sex vocibus, liber secundus*. Ibi, apud Laurentium Craesbeck, 1636, fol. Offerecido ao mesmo principe, sendo Duque de Bragança.

5.) *Missæ B. Virginis quaternis et sex vocibus, liber tertius ad S. C. R. Majestatem Philippi IV, Hispaniarum Regis ac novi Orbis Imperatorem*. Ibi, apud eundem Typograph. 1646, fol. gr.

6.) *Livro que comprehende tudo quanto se canta na Semana Santa*. Lisboa, por Lourenço Craesbeck, 1648, fol. Offerecido a D. João IV.

CHRISTO (Estevão de)—

7.) *Liber passionvm.....* 1593, per Antonium de Mariz.
2.^a edição:

Liber Passionvm et eorum quæ a dominica in palmis, usque ad Vesperas Sabbathi sancti inclusiue, cantari solent: diligentissimè correctus, & locupletissimè actus: inprimis singulorum verborum Accentu studiosissimè spectato. Avctore Fratre Stephano ex sacra Iesu Christi seruatoris nostri Militia. Ad D. Alfonso de Castelbranco Episcopum Conimbricæ &c. Olisipone. Excudebat Simon Lopezius cum facultate Inquisitorum. Anno 1595, fol. de IV—LXXXVI numeradas de um só lado.

O author aproveitou muito para esta obra, o *Passionarium* mais antigo de Manoel Cardoso.

O livro está bem impresso, em caracteres vermelhos e pretos; no meio da pagina do frontispicio, vê-se a Cruz de Christo, em vermelho.

Possuimos um exemplar.

COSTA (Felix José da)

II.) *Musica revelada de Contraponto e composição que comprehende varias Sonatas de Cravo, Rebeca e varios Minuetes e Cantatas.* Ms.

E

de) —

Motetes. Lisboa, 1620, in-4.º

F

(João Fernandes) —

Conário da Semana Santa. Lisboa, por Luiz Alva-

GA (D. Fr: João Seixas da) —

Canções de Cravo, compostas por Ludovico Justino da
Florença, 1732.

G

GARCIA (Francisco) —

11.) *Missas de varios Tonos*. Lisboa, por Pedro Craesbeck,

fol.

GOES (Damião de)—

Canciones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimæ justa ac amenissimæ, in Germania maxime hactenus typis non excusæ. Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, anno 1545, peq. in-4.º obl.

Nesta rarissima collecção, encontra-se um *Motete* de Damião de Goes, e um outro, no *Dodecachordon* de Glaréan, Basilæ per Henrichum Petri. MDXLVII, fol.

J
D. JOÃO IV—

Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes & Miserere. Romæ, Typis Mauriti et Amadæi Belmontiarum, 1657, in-4.,º gr.

N'esta collecção de obras de João Lourenço Rebello, encontram-se dous *Motetes* de D. João IV; um outro, na seguinte obra:

Anthologie universelle de Musique sacrée, repertoire des Maîtres des xv.^{me}, xvi.^{me}, xvii.^{me}, xviii.^{me} et xix.^{me} siècles par Georges Schmitt. Paris, 1869, 1.^a Serie, vol. VII.

L

LOBO ou LUPUS (Duarte ou Eduardus)—

- 12.) *Officium Defunctorum, em Cantochão*. Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1603, in-4.º
- 13.) *Canticum magnificat quatuor vocibus*. Antuerpiæ, ex Officina Plantiniana Moreti, 1605, fol. gr.
- 14.) *B. Mariæ Canticum: Magnificat quatuor vocibus*. Antuerpiæ, apud Joanes Moretum, 1611, fol. gr.
- 15.) *Missæ quatuor, quinque, sex et octo vocibus*. Ibi, apud Balthazarem Moretum, 1621, fol. gr.
- 16.) *Missæ quatuor, quinque et sex vocum*. Ibi, per eundem Typ. 1639, fol. gr.
-

M

MAGALHÃES (Felippe de) —

- 17.) *Missæ quatuor, quinque, et sex vocibus constantibus*. Ibi, per eundem Typogr., 1635, fol. max.
- 18.) *Cantica beatissimæ Virginis*, Ulyssipone, apud Laurentium Craesbeck, 1636, fol. max.
- 19.) *Litania cum quatuor vocibus*. Vem no fim da 3.ª edição do *Cantum ecclesiasticum*. Antuerpiæ, 1691.

MORATO (João Vaz Barradas Muito Pão e) —

20.) *Domingas da Madre de Deus e exercicios quotidianos revelados pela mesma Senhora.* Lisboa, 1733, na Officina da Musica.

Esta obra foi publicada com o pseudonymo de João Gonçalves da Silveira.

MOURA (Pedro Alvares de) —

21.) *Um livro de Motetes a 4, 5, 6 e 7 vozes.* Romæ, 1594, apud Nicolau Mutinum. Foi dedicado a Paulo Sforza.

P

PIMENTEL (Pedro) —

? *Livro de Cifra de varias obras para se tangerem no Orgão.* ?

Machado julga que fôra impresso.

POUSÃO (Fr. Manoel) —

22.) *Liber passionum et eorum, quæ a Dominica Palmarum usque ad Sabbatum Sanctum cantari solent.* Lugduni, apud Petrum Guilliminis, 1576, in-fol.

R

REBELLO (João Lourenço ou João Soares) —

23.) *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes, et Miserere.* Romæ, Typis Mauriti et Amadæi Belmontiarum, 1657, in-4.º gr.

RESENDE (André de) —

24.) *Officium et Missa Sanctæ Elisabethæ, Regina Portugalix.* Ulyssipone, 1551, in-8.º

25.) *Officium et Missa Sancti Gundissalvi a Amarantho.*

Não sabemos nem o logar, nem a data da impressão, mas pela carta do proprio André de Resende, sabemos que ambos os Officios foram impressos.

V

VILLA-LOBOS (Mathias de Sousa)

26.) *Inchiridion de Missas solemnes, e votivas, e vesporas das selebridades, e festas de todo o anno, com os Hymnos novos, e cantocham novamente emendado, & as festas todas, ad extensum. Kyrios, Glorias, Credos, Sanctus, & Agnus Dei, pera todas as festas; Officio inteiro pera toda a Semana Santa; Officio*

de Defuntos; & outras commemorações varias; & no fim hum extracto de tudo o que se deve observar quando os Prelados vam visitar as Igrejas de seus Bispados. Offerecido ao Illustrissimo e Reverendissimo senhor D. Joam de Mello, Bispo de Coimbra, Conde de Arganil, etc. Em Coimbra: Na Officina de Manoel Rodrigues de Almeida, Anno de 1691, in-folio gr., de II-6-241 pag. duplas (482) em caracteres vermelhos e pretos.

Possuimos um exemplar.

PARTE III

Obras de disciplina artistico-ecclesiastica

A

ANNUNCIÇÃO (Fr. Gabriel da)—

- 1.) *Manual e Ceremonial do Canto*. Ms. que preparava para a impressão.
-

C

CHAGAS (Fr. Felipe das)—

- 1.) *Manual para todo lo que se canta fuera del Coro conforme el uso de los Frailes y Monjas del Sagrado Orden de Penitencia de N. P. S. Francisco del Reyno de Portugal y Castilla*. ?. in-8.º

CHRISTO (Fr. Estevão de)—

2.) *Manuale pro communicandis, vngendis, . . . Vlyssipone.*
1621.

Não vimos esta edição, mas devia ter existido em vista do: *Nunc verò datum typis*, da segunda; além d'isso, não é crível que tendo a licença sido dada a «12 de Nouembro de 621» (1621), o livro apparecesse só dois annos depois.

2.ª edição.

Manuale pro communicandis, vngendis, et sepeliendis fratribus, ordinis militiae Iesu Christi. Compositum quondam a P. Fr., Stephano eiusdem Ordinis Sacerdote Theologo. Nunc verò datum Typis, de mandato Reuerendissimi P. Fr. Andreae Pacheco totius Militiæ Generalis, & Conuentus de Thomar Domini Prioris. Vlyssipone. Apud Petrvm Craesbeeck Regium Typographum, Anno M.D.C.XXIII., in-4.º de III-51 pag., numeradas de um só lado.

O Livro é impresso em caracteres vermelhos e pretos; no meio da pagina do frontispicio, assim como no verso da ultima, a cruz de Christo, em vermelho.

Possuimos um exemplar.

CONCEIÇÃO (Fr. Manoel da)—

3.) *Manuale seraphicum. . . 17..?*

Baseamos a existencia d'esta edição que não conhecemos, nas palavras *denuo auctum cum variis*, etc. da edição de 1732, 1.ª Parte; esta, não traz indicação de ser segunda, emquanto que a de 1746, diz claramente: *Editio secunda*; não sabemos o que se ha-de concluir d'isto, a não ser que o impressor da edição de 1746, ignorasse a existencia da anterior á de 1732, e julgasse ser esta ultima, a 1.ª

2.^a edição.

Manuale seraphicum et romanum, juxta usum fratrum minorum, denuo auctum Cum variis Processionibus, Benedictionibus, & Orationibus, aliisque multis; nec non Ritibus ad Sacramentum Baptismi parvulorum, ac adultorum ministrandum. Prima et secunda Pars. Offertum Matri Divini Verbi Mariæ Sine labe peccati conceptæ, etc. Ulyssipone occidentali, Ex Typographia Musicæ. 1732. Pars prima, in-4.º de XIV-317 pag.

A segunda parte tem um titulo um pouco diferente, sic:

Manuale romanum seraphicum, et romanum, ad usum præcipue Fratrum Minorum, ac Monialium ejusdem Ordinis, in alma Provincia Algarbiorum S. P. N. Francisci. Includens omnia pertinentia ad receptionem habitus Noviciorum, tam Fratru, quam Monialium, nec non Ritus ad Exequias Defunctorum, &c. Pars secunda, ibid. 1732, in-4.º de II-332 pag.

Possuimos um exemplar.

3.^a edição. Editio secunda (?) correctior, & aucta.

Manuale romanum-seraphicum Ad usum Fratrum Minorum Almæ Provinciæ Algarbiorum Ordinis Sancti Francisci. Perutile etiam Parochis, et aliis Sacerdotibus sæcularibus, Ubi plurima inveniuntur ad Divinum cultum spectantia; præcipue Processiones, Preces rogativæ, Commemorationes, Orationes, Litanæ, Officium defunctorum; Ritus administrandi Sacramenta Baptismi parvulis & adultis, Eucharistiæ, Extremæque Unctionis; Ordo sepeliendi Religiosos, & sæculares, modus conferendi habitum Fratribus, Monialibus, & Tertiariis, Exorcismi varii, nec non selectissimæ Benedictiones juxta Ritum S. R. Ecclesiæ. Pars I et II, etc. Olyssipone, Ex Prælo Bernardi Fernandis Gayo, Musicæ Typ. Anno 1746, in-4.º de XIV-338 pag.

*

A 2.ª Parte, com o mesmo titulo, até: *De Absolutionibus, Forma conferendi Habitus & Benedictionibus*. Pars secunda. Ulyssipone. Ex Prælo Michaelis Manescal da Costa, Sancti Officii Typographi. Anno 1746, in-4.º de 284 pag.

Possuimos um exemplar.

CONVERSÃO (Fr. Raymundo da) —

4.) *Manval de tudo o que se canta fora do choro, conforme ao uzo dos Religiosos & Religiosas da sagrada ordem de Penitencia de nosso Seraphico Padre São Francisco do Reyno de Portugal*. Pello P. Fr. Raymundo da Converçam. Em Coimbra, Na Officina de Rodrigo de Carvalho Coutinho, Impressor da Vniversidade, Anno de 1675, in-4.º de VIII-485 pag. e 5 de Index.

Possuimos um exemplar.

COSTA (Ayes da) —

5.) *Cerimonial da missa, canones penitenciaes, da bulla in cena dñi, modo como se ham de ministrar hos sanctos sacramentos da eucharistia e matrimonio*. Lisboa, 1548, por Germão Galharde, in-4.º de 3-XLVII pag., fol. goth.

D

DINIZ (João) —

6.) *Manuale missalis romani...* Conimbricæ, 1575, (a) in-4.º

2.^a edição.

Manuale missalis romani, ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum, nunc ad Literam excerptum & Impressum. Cum Calendario Gregoriano: & iussu S. D. N. Sixti PP. V. aliquot Sanctorum festis aucto. Huic de nouo adiungitur Ordo celebrandi septem Ecclesiæ Sacramenta, ex noua Romana consuetudine depromptus, & nostra materna lingua cõscriptus. Conimbricæ Typis Antonius à Mariz, Architypographus Regus. (b) Anno. M.D.L.XXXXI, in-4.º de x-170 pag. em caracteres vermelhos e pretos; no frontispicio entre a cruz de Christo e a esphera, uma corõa ducal atravessada por 3 settas.

Possuimos um exemplar.

(a) Por Alvará de 20 de Outubro de 1574 concedeu el-rei D. Sebastião licença a Luiz Martel seu livreiro e a Antonio de Mariz, para imprimir o *Manuale*.

(b) Erro do original.

L

LOBO ou LUPUS (Duarte ou Eduardus) —

7.) *Liber Processionum et Stationum ecclesiæ Olyssiponensis in meliorem formam redactus.* Ulyssipone, apud Petrum Craesbeck, 1607, fol.

M

MAGALHÃES (Felippe de)—

8.) *Cantum ecclesiasticum commendandi animas corporaque sepeliendi defunctorum; Missa et stationes juxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ breviarii missalisque Romani Clementis VIII et Urbani VIII, recognitionem ordinata.* Lisboa, 1641, (a) in-4.º

2.ª edição.

Com um frontispicio differente. Ibi. 1642, in-4.º por Antonio Alvares.

3. edição.

Cantum ecclesiasticum præcibus apud Deum Animas juvandi, corporaque humandi Defunctorum Officium, Missam et, Stationes, juxta ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ omnium ecclesiarum Matris et Magistræ: Juxta Breviarij Missalisque Romani novissimam recognitionem. Conficiebat Philippus Magalanicus, in regio sacello capellanus meritissimus, Mesochorus Eruditissimus, ad instantiam Sacerdotum pauperum Ulissipponensium Confraternitatis Sanctissimæ Trinitatis Et ipse Sodalis. Nunc denuo In hac postrema editione à mendis luculenter castigatum, affluenterque illustratum sumptibus ejusdem confraternitatis in lucem prodiit. Antverpiæ, Apud Henricum a Ertssens Typographum Musices, sub signo Montis Parnassi, 1691, in-4.º de iv-213 pag. Bella edição, em caracteres vermelhos e pretos.

Possuimos um exemplar.

Ha uma outra edição muito posterior :

Canticum ecclesiasticum & *Missam celebrandi, Juxta Ritum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ, omnium Ecclesiarum Matris, & Magistræ*. Conficere satagunt Moderationes confraternitatis B. V. Mariæ sub titulo Assumptionis, Beatorumque Petri ad vincula, & Philippi Nerii Civitatis Portucalensis. Ad usum, & instantiam Clericorum, Fratrumque in Sacro eorundem Sacello, & Confraternitate Sodalium. Olissipone Typis Patriarch. Francisci Aloysii Ameno. M.DCC.LXXXV, in-4.º de 208 pag.

Possuimos um exemplar.

(a) Não podêmos deixar de notar a particularidade de estarem, na edição de 1691, as Licenças passadas a 13 e a 16 de Dezembro de 613 (1613)! Haverá talvez alguma edição anterior á de 1641?...

MARTYRES (Fr. Verissimo dos) —

9.) *Director ecclesiastico das ceremonias de cinza, ramos, e de toda a Semana Santa, conforme as rubricas do Missal Romano, e Decretos da S. Congregação de Ritos, com todo o Canto-chão, que nos sobreditos dias se deve cantar*. Dedicado á Senhora D. Maria Brigida de Sande e Vas-concellos. etc. Lisboa: M.DCC.LV. Na Offic. de Joseph da Costa Coimbra, in-4.º de VIII-407 pag. Protesto no fim.

Possuimos um exemplar.

Não sabemos se houve mais edições.

10.) *Director funebre de Ceremonias na administração do sagrado viatico, Extrema-Unção aos enfermos, Enterro, Officio dos defuntos, Procissão das Almas, e outras funcções pertencentes aos mortos, com o Canto, que em todas se deve observar, etc*. Lisboa: M.DCC.XLIX. Na Offic. de Joseph da Costa Coimbra, in-4.º de VI-294 pag.

Possuimos um exemplar.

2.^a edição; não conhecemos.

3.^a edição:

Esta, já é *correcta, e augmentada* por Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmento. Vide este nome.

Director funebre reformado para se officiar, e administrar com perfeição o Sacrosanto Viatico, Extrema-Unção aos enfermos, Enterro, Officio de Defuntos, Procissão das Almas, e outras funções pertencentes aos mortos com o proprio Canto, que nelas se deve observar, segundo o Ritual Romano de Paulo V, Decretos Apostolicos, &c. Lisboa Na Regia Officina Typographica. Anno M.DCCLXXV, in-4.^o de IV-311 pag.

Seguem-se edições successivas, até a 6.^a *impresso correcto e accrescentada.* Ibid. Na Officina Patriarcal de João Procopio Correa da Silva. Anno M.DCC.XCIX, in-4.^o de IV-337 pag.

Possuimos um exemplar.

MILHEIRO (Antonio) —

11.) *Rituale Romanum Pauli V jussu editum subjuncta cantuque ad generalem regni consuetudinem redacto.* Conimbricæ, apud Nicolaum Carvalho, 1618, in-4.^o

Este livro teve numerosas edições, conhecemos além d'esta, as seguintes:

Processionale juxta ritualis Romani Pauli V pontificis maximi jussu editum. Conimbricæ, Ex Typ. Antonii Simões Ferreira, Universitatis Typogr. Anno Domini, 1740, in-4.^o gr. de III-164 pag.

Possuimos um exemplar que tem um accrescentamento de 8 pag., com *Antiphonas e Hymnos* em Cantochão, á Virgem, a S.^{to} Agostinho, a S. Theotónio, etc. Lisboa, 1832, na Typographia regia.

Processionale juxta formam ritualis romani, Pauli V pontificis maximi jussu editi. Lisbonæ, 1749, in-4.º de 151 pag. e Index, apud Josephum da Costa Coimbra.

Possuimos um exemplar onde vem conjunctamente o *Processionale colimbricensis ecclesiæ in quo continentur diversa Responsoria et Antiphonæ, quæ pro Stationibus ejusdem Ecclesiæ Cathedralis cantari solent in Dominicis de Festivitatibus: Excellentissimi Domini D. Michælis ab Annuntiatione ipsiusmet Ecclésiæ zelosissimi Episcopi jussu ex antiquis Processionaris ad hoc in meliorem cantum translata.* Lisbonæ, 1750, in-4.º de 75 pag. e Index, apud Josephum da Costa Coimbra.

MOURA (P.º José Luiz Gomes de)—

? *Ritual das exequias, extrahido do Ritual romano ao qual se ajunta a missa de Requiem, com os ritos e ceremonias particulares.*

Não sabemos se foi impresso, ou se ficou manuscrito.

P

PADUA (Fr. João de)—

12.) *Manuale Chori secundum usum Fratrum Minorum et monialium S. Claræ, nunc denuo correctum et in multis auctium, juxta Missale et Breviarium Romanum Pij V. Pont. Max. et Clem. VIII auctoritate recognitum.* Lisboa, 1626, in-4.º de XII-506 pag.

R

RESENDE (André de)—

Breviarium eborense. Lisboa, 1548, por Luiz Rodrigues.

ROSARIO (Fr. Domingos do)—

13.) *Theatro ecclesiastico. em que se acham muitos documentos de Canto chão para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino nos Officios do Coro, e Altar.* Offerecido á Virgem Santissima Senhora Nossa Com o Soberano Titulo da Immaculada Conceyçam, venerada em huma das capellas collateraes do Regio Templo de Nossa Senhora, e Santo Antonio, junto á Villa de Mafra. Exposto por seu author. . . Dado ao Prélo por José Gomes de Oliveira. Lisboa: Na Officina Joaquiannianna da Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo, morador na Rua das Mudanças. M.DCC.XLIII, in-4.º de xxxii-(innumeradas) 383 pag.

A ordem assaz complicada das xxxii pag., não numeradas é a seguinte:

Titulo, II — Dedicatória á Virgem, IV — Argumento ao leitor, VI — Licenças, XI — Versos encomiasticos, VII — Index, II Possuimos um exemplar.

2.ª edição, com o mesmo titulo. Dada ao Prélo pelo Beneficiado Antonio Ferreira de Abreu Amigo do Author. Segunda impressam, e mais augmentada. Lisboa: Na Officina de Francisco da Silva. Anno MDCCLI, in-4.º de v-(innumeradas) v-(numeradas) 442 pag.

Possuimos um exemplar; n'esta edição, faltam as Licenças os Versos encomiasticos ao author, a Explanação sobre a origen

do Cantochão, e a Introducção ao Theatro Ecclesiastico; o prologo foi abbreviado, mas em compensação encontra-se n'esta edição, uma *Arte de Canto de Orgão para Principiantes*, que occupa as v pag. numeradas.

3.^a edição; não a conhecemos.

4.^a edição. Dado ao prélo, e por conta do Doutor o Padre José Correa Froys. Lisboa: na Officina de Antonio Vicente da Silva. MDCCLXV, in-4.º de XII-(innumeradas) 499 pag. Não traz a *Arte de Canto de Orgão*; no resto, conforme á antecedente, apenas com umas Licenças para a reimpressão e um Privilegio de D. José.

Possuimos um exemplar.

5.^a edição; não a conhecemos.

6.^a edição. Novamente correcto, e accrescentado com o Officio do Natal, Missa do SS. Coração de Jesus, Missa pro Pace, Missa votiva do SS. Sacramento, dous Officios de Sepultura, Estações pro Defunctis, Preces para qualquer necessidade, e Antiphona Alma Redemptoris Mater, pelos Religiosos da mesma Provincia. Dado ao prélo pelo Illustrissimo, e Excellentissimo Senhor Duque de Cadaval, Syndico Geral da sobredita Provincia. Lisboa. Na Officina Luisiana. Anno M.DCC.LXXIX, in-4.º de XII-677 pag., e 2 pag. com o privilegio.

Possuimos um exemplar.

7.^a edição. Novamente correcto, e accrescentado com a Missa para a Festa das Chagas de N. S. P. S. Francisco; para a Festa do mesmo Santo Patriarcha; para a Festa da Immaculada Conceição; e para a Festa de Santo Antonio, segundo o Missal Serafico: Kyrios, &c. para as Festas solemnes; Antifonas Ave Regina Cœlorum, &c. Salve Regina; e a do SS. Coração de Jesus, pelos Religiosos da mesma provincia. Dado ao prélo,

etc. Lisboa Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Anno M.DCC.LXXXII, in-4.º de XII-708 pag., e 2 de Privilegio.

Possuimos um exemplar.

8.ª edição: Novamente dividido (a) em 2 partes. Parte primeira, em que se trata dos officios do Natal, Semana Santa, Officio de Defuntos com Missa, Estações, Officios de Sepultura Procissões, Paixões, Preces, Antifonas, &c. tudo correcto, e acrescentado com as Matinas da Pascoa da Resurreição, e Nona e Ascensão de Christo. Dado ao... etc. Lisboa: Na mesma Officina. Anno M.DCC.LXXXVI, in-4.º de VIII-552 pag.

Parte segunda, Novamente dividida, em que se trata de todas as Missas Dominicaes desde a primeira Dominga do Advento até á ultima depois de Pentecostes, Festas de Christo, Nossa Senhora, Missas proprias de Santos, e dos Communs, Kyrie, Gloria, &c. para todas as Solemnidades. Tudo correcto, acrescentado com as quatro Missas das Domingas Infra octavo do Natal, Epifania, Ascensão, e Corpus Christi, Vigilia de Pentecostes, vinte e tres Domingas depois de Pentecostes, cinco depois da Pascoa, tres depois da Epifania, Transfiguração de Christo, Exaltação da Cruz, Anniversario de Dedicção da Igreja, do Patrocinio de S. José para os Regulares. Lisboa: Na mesma Officina. Anno M.DCC.LXXXVI, in-4.º de V-573 pag. e 2 de privilegio.

Possuimos um exemplar.

(a) Note-se que este *novamente dividido*, nada significa, pois que esta edição, é a 1.ª que appareceu em dous volumes.

S

SARMENTO (Fr. Francisco de Jesus Maria)—

14.) *Directorio sacro das ecclesiasticas ceremonias da benção e procissão das candêas, da solemne imposição das cinzas; da benção e procissão dos ramos; e de todos os Officios da Semana Santa até Terça-Feira de Paschoa inclusive.* Lisboa, na Regia Officina Typ. 1772, in-4.º de vi-350 pag.

2.ª edição. Ibid. 1794, in-4.º

Além d'esta obra, reformou e augmentou o *Director funebre* de Fr. Verissimo dos Martyres successivamente, desde a 3.ª até á 6.ª edição, a ultima que conhecemos.

SILVEIRA (Fr. Placido da)—

15.) *Processionale ex Missali, ac Breviario Romanis, ab Pio V. reformatis, decerptum; in quo, quanta maxima fieri potui diligentia, characterum, & accentum (id quod in musicis plurimum habet momenti) ratio observata est.* Per P. Fr. Placidum da Sylveira, etc. Conimbricæ: Ex Typog. in Regali Artium Collegio Societatis Jesu, Anno Domini, 1721, in-4.º de viii-100 pag.

Possuimos um exemplar que pertenceu á Bibliotheca de S.ª Cruz.



The text in this section is extremely blurry and illegible. It appears to be a list or a series of entries, but the specific details cannot be discerned. The text is arranged in a vertical column on the right side of the page.

RECAPITULAÇÃO

Designação	PARTE I				PARTE II				PARTE III			
	OBRAS		EDIÇÕES		OBRAS		EDIÇÕES		OBRAS		EDIÇÕES	
	Impressas	Na Bibliotheca do author	Impressas	Na Bibliotheca do author	Impressas	Na Bibliotheca do author	Impressas	Na Bibliotheca do author	Impressas	Na Bibliotheca do author	Impressas	Na Bibliotheca do author
Obras impressas....	58	36	74	44	26	2	27	2	15	10	38	20
» manuscriptas....	38	1	—	—	2	—	—	—	1	—	—	—
» duvidosas....	2	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—
Somma...	98	37	74	44	29	2	27	2	17	10	38	20

TOTAL DAS TRES PARTES

Designação	OBRAS		EDIÇÕES	
	Impressas	Na Biblioth. do author	Impressas	Na Biblioth. do author
PARTE I — Obras theoreticas.....	58	36	74	44
» II — » practicas.....	26	2	27	2
» III — » de discipl. artist.-eccl.	15	10	38	20
Total.....	99	48	139	66

Obras manuscriptas em Lisboa, nos seculos XVII e XVIII

PARTE I			
Bibliotheca de D. João IV		Bibliotheca de Francisco de Valhadolid	
N.º	AUTHORES	N.º	AUTHORES
III	Estevão de Brito.	VIII	Gaspar da Cruz.
V			
VI	D. Agostinho da Cruz.	IX	Antonio Fernandes.
VII			
XXIII	D. João iv.	XIV	Antonio Fernandes.
XXIV			
XXXIII	Tristão da Silva.	XVI	Antonio Fernandes.
XXXVII		XIII	
XXXVII	Diogo Dias de Vilhena.		
PARTE II — Bibliotheca do Infante D. Pedro			
N.º	AUTHORES		
I	Alvaro.		



--	--	--	--

EPILOGO

Eis-nos chegados ao fim do longo caminho; devemos porém antes de concluir, dar algumas explicações ao pequeno, mas eloquente quadro que acima construimos.

Como se vê, a nossa *Bibliographia musical*, não é nem tão pobre, nem tão mesquinha, como se devia julgar pelas poucas migalhas que d'ella appareciam á luz. A Parte I apresenta 58 obras impressas, algumas secundarias, outras mais valiosas, e emfim para gloria da nossa Arte, bastantes de grande merecimento, mesmo á luz d'este seculo; 38 obras. . . . destruidas ou perdidas! . . . eis o triste balanço que se nos depara pelo outro lado; debalde consultamos os in-folios de quatro seculos para descobrir os seus restos, se elles por ventura escaparam á voragem do tempo.

Em vida de Barbosa Machado, pouco mais ou menos, ainda existiam na Bibliotheca de D. João IV, 8 d'esses preciosos tratados, e anteriormente, no meado e fim do seculo XVII, 5 Manuscriptos autographos, na escolhida Livraria do nosso Francisco de Valhadolid.

Este artista era natural da ilha da Madeira, e póde ser que se tivesse tido ahi a sua Bibliotheca musical, os preciosos auto-

graphos escapassem á ruína; esta hypothese, por muito esperançosa que ella seja, parece-nos pouco provavel, porque Francisco de Valhadolid, passou a maior parte da vida em Lisboa, e exercitando ahi a sua Arte, é natural que estivesse rodeado dos seus livros de estudo.

Póde ser todavia que esta nossa supposição estimule o brio de algum bibliophilo insulano, e o anime a louvaveis investigações.

Restam na Parte II mais 2 obras, de que não ha informações exactas. Um só manuscripto escapou; só um de entre 37, e felizmente está em nosso poder como reliquia d'essa esplendida Bibliotheca de S.^{ma} Cruz que encerrava tantas preciosidades musicas! (a)

A Parte II da *Bibliographia*, apresenta-se com um aspecto mais modesto; 26 obras impressas, 2 manuscriptas e 1 duvidosa; a nossa collecção n'esta parte, está ainda muito incompleta, já pela maior raridade d'essas obras, que em geral tinham uma pequena tiragem, já porque muitas d'ellas foram impressas no estrangeiro, Italia, Paizes Baixos e França. Essas 26 obras porém, representam outras tantas collecções de *Missas*, *Motetes*, *Magnificats*, *Psalmos*, etc., que sommados, dão ainda um bom numero de composições. Entre os 2 manuscriptos encontra-se um dos nossos primeiros monumentos artisticos, o importante autographo do musico Alvaro, (1472) que existia na Bibliotheca do Infante D. Pedro e que devemos considerar como perdido...

Na ultima Parte, contam-se 15 obras mais ou menos interessantes e que poderão servir vantajosamente para uma *Historia da Musica sacra*; a grande extracção que se fazia dos livros collocados aqui debaixo do titulo: *Obras de disciplina artistico-ecclesiastica*, que por tratarem da disciplina monachal,

tinham *innumeros* compradores — permittiu-nos adquirir uma collecção quasi completa com relação ao numero de obras publicadas, e ainda mais rica, se contarmos o numero de edições.

A *Recapitulação* indica-nos para as 3 Partes, 99 obras impressas com 139 edições, e parece que ao presenciar o silencio d'aquelles que deviam fallar, nos vemos reduzidos a mendigar de porta em porta, a esmola alheia. Se o que ahi fica escripto, não é riqueza... já é muito, para o pouco de que nos julgaram capazes; é o fructo de um nobre trabalho, e a prova eloquente de uma civilisação artistica que aqui floresceu... civilisação hoje morta, é verdade; se até aqui, e sempre, e sempre, nos havemos de lembrar só do passado!

Mais duas palavras e serão as ultimas.

Consideramos esta obra ainda muito imperfeita debaixo de certos pontos de vista; não temos o poder do *Fiat!!*... eis a rasão das tres palavras do principio *Licht! Licht! Licht!* Desejamos a luz, e trabalhamos para que ella se faça; os nossos estudos constantes estão-nos revelando diariamente cousas esquecidas e desconhecidas, o que determina uma riqueza relativa em progressivo augmento; o tempo trará á luz do dia a semente fecunda, que esses campos incultos e até hoje ignorados, ainda encerram.

Alguma cousa fica feita n'este trabalho; as centenas de paginas d'estes volumes, não foram escriptas por meras fabulas; não foram inventadas, não enfeitamos os factos com falsos adornos; estão a nú, como a verdade nol-os apresentou.

Estamos hoje já quasi ligados á tradição da Historia geral da Arte; é de razão que nos façam agora justiça; em nome d'ella pedimos o logar modesto é verdade, mas honroso, que devemos ter ao lado da Hespanha, nossa irmã.

.

Advertimos por ultimo o publico de uma circumstancia; ha mezes, talvez em Abril ou Maio d'este anno, attribuia-nos o *Diario Popular* umas outras obras, que dava em elaboraçãõ; vamos rectificar a descoberta do noticiarista indiscreto; trabalhamos (e a verdade, hoje, com mais amor e enthusiasmo do que nunca, porém nada promettemos, por não sabermos até aonde nos será dado cumprir a promessa.

Devemos esta declaração á sinceridade das nossas intenções e á boa fé do leitor.

(a) N'esta magnifica Bibliotheca, riquissima em todos os ramos da bibliographia, e roubada por quanto *ladraõ bibliomano* houve em Coimbra estavam na parte musical, os tratados mais preciosos e mais raros; voltaremos ainda sobre este assumpto.

FIM.

ERRATAS

VOLUME I

Pag.	Linh.	Erros	Emendas
xvii	29	passado	papado
9	14	nota (b)	nota (d)
12	1	contrapuento	contrapuncto
27	32	plangentes e os	plangentes, os
35	16	raro	rara
45	22	<i>politicos</i>	<i>politicus</i>
»	27	demonstratur	demonstretur
»	28	præmittuntur	præmittuntur
»	29	regicientur	rejiciuntur
46	24	<i>Ordem</i>	<i>Orden</i>
54	11	CONCEIÇÃO (Fr. Raymun- do da)	CONVERSÃO (Fr. Raymun- do da)
»	13	1765	1675
56	17	<i>Regina</i>	<i>Regina</i>
70	19	<i>Mornigny</i>	<i>Momigny</i>
93	28	Explicou-me	Explicou-nos
120	1	Vicente Paula	Paula Vicente
163	25	444	460
177	13	Paço da Ribeira	Paço da Ajuda
217	31	d'antres	d'autres
224	8	MDCCLXVI	MDCCLXI
243	9	<i>Panorama</i>	<i>Archivo Pittoresco</i>
244	22	<i>Panorama</i> . Vol. II, 1859, N.º 203...	<i>Archivo Pittoresco</i> , Vol. II, 1859, pag. 203
»	36	<i>Panorama</i>	<i>Archivo Pittoresco</i>
248	5	<i>Panorama</i>	<i>Archivo Pittoresco</i>
250	10	rhytuno	rhytmo
»	24	1678	1638
267	21	MIRANDA (Dr. Francis- co Sá de)	Deve collocar-se este nome depois de Antonio Mi- lheyro, pag. 273.
275	15	<i>Vindicios</i>	<i>Vindicias</i>
284	28	<i>Arte poetica</i>	<i>Arte practica</i>
»	30	<i>principaes, e</i>	<i>principaes e do Cantochão,</i>
285	18	<i>Arte poetica</i>	<i>Arte practica</i>
»	31	x pag.	xii pag.
286	7	1734	1733
»	11	<i>occidentaes</i>	<i>accidentaes</i>

VOLUME II

Pag.	Linh.	Erros	Emendas
47	20	(f)	(f) 1
»	21	(g)	(g) 1
48	27	(f)	(f) 2
»	30	(g)	(g) 2
62	18	(ff)	(ff) 1
69	12	(ff)	(ff) 2
133	14	<i>corum</i>	<i>eorum</i>
135	5	in-4.º, 17 vol. fol. gr.	in-4.º gr.
137	5	1797	1697
143	16	<i>Portagalix</i>	<i>Portugalix</i>
192	10	Queu	Que
200	22	1748	1753
233	11	Francisco Diniz	Antonio Diniz
248	6	pag.	pag. numeradas de um só lado
252	28	N.ºs 2, 3, e 4	N.ºs v, vi, vii
255	6	<i>Orgam e</i>	<i>Orgam, e</i>
265	17	76 pag.	78 pag. innumeradas
278	18	59.)	58.) Enganamo-nos, contando o N.º 23 como impresso, quando ficou manuscrito

2.º Documento historico

até 1826
596-1279

até 1826
569-1279

1. DOCUMENTO HISTORICO

**Quadro das despesas da CAPELLA REAL, segundo
a letra dos seus Estatutos,
dados por Philippe II. a 3 de Janeiro
de 1593**

I			
Parte ecclesiastica			
1	Ao Capellão Mór	600\$000	
1	Ao Deão	400\$000	
1	Ao Bispo dos Pontificaes	200\$000	
4	A cada um dos Prégadores . 50\$000	200\$000	
1	Ao Auditor da Capella	20\$000	
1	Ao Promotor da Justiça	10\$000	
1	Ao Thesoureiro da Capella	100\$000	
30	A cada Capellão (a) 40\$000	1:200\$000	
3	A cada Mestre de Ceremonias 12\$000	36\$000	
4	A cada Porteiro 40\$000	160\$000	
47	Somma	2:926\$000	2:926\$000
II			
Parte artistica			
1	Ao Mestre da Capella	80\$000	
24	A cada Cantor 50\$000	1:200\$000	
2	A cada Organista 50\$000	100\$000	
18	A cada Moço da Capella (b) 20\$000	360\$000	
45		1:740\$000	1:740\$000
47	Somma total	4:666\$000	4:666\$000
92			

(a) Não sabemos se eram Capellães-Cantores, ou simples Capellães.

(b) Provavelmente, Moço do côro.

PORTO: IMPRENSA PORTUGUEZA

QU REAL DE MUSICA

; esforços baldados d'este

Jesuitas.

os.

is reformadoras no Conser-

sformação da Cathedral em

anno ; *José Mauricio Nunes*

a Real.

le Janeiro acompanhado por

Florescencia passageira.

lega Marcos Portugal.

estes dois homens notaveis,

istico do Rei.





